8b
ND
58
.S
H3
180

ler-

Monographien

M. von Schwind

von

Friedrich Haack

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/mvonschwind00haac

Sven H. A. Beuntjen, A
Mpls., 82
$1

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXXI

Moritz von Schwind

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

M. von Schwind

Von

Friedrich Haack

Mit 162 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten.

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1898

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier gedruckt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

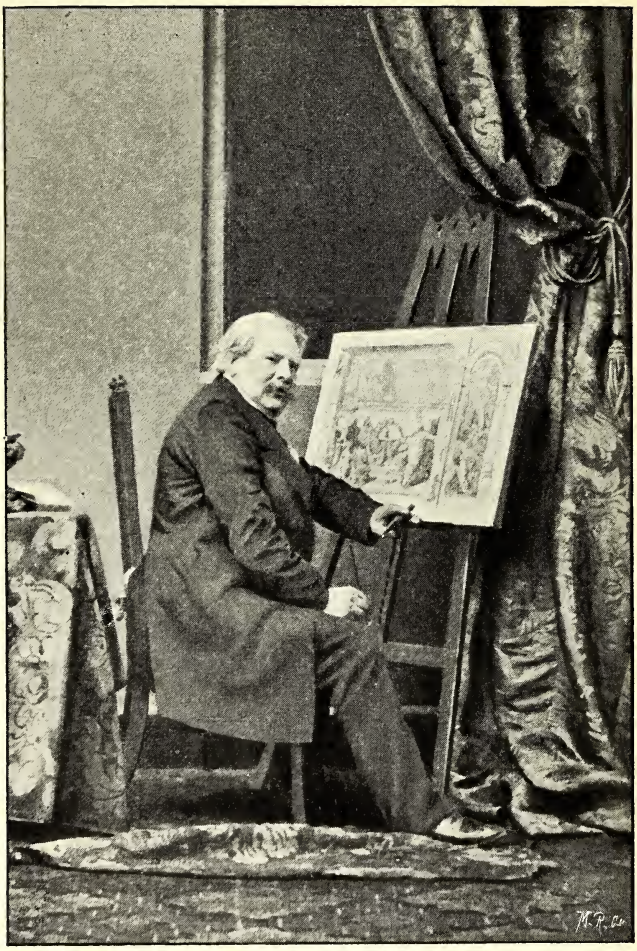
Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

Vorwort.

Die Verlagshandlung hat mir die Redaktion des vorliegenden Bändchens in dankenswerter Weise fast gänzlich überlassen. Allerdings habe ich einigen Wünschen, die an mich ergangen sind, Rechnung getragen und verschiedene Abbildungen aufgenommen, die mir persönlich weniger wichtig erschienen. Ferner ist mir ein früherer Schüler des Künstlers, der Maler und Prähistoriker Herr Dr. phil. **Julius Naue,** München, der sich schon mehrfach — so bei der Gründung des Schwind-Denkmals (vgl. Abb. 159) — um die Manen seines Meisters ruhmvollst verdient gemacht hat, bei der Auswahl und Datierung der Abbildungen mit Rat und That zur Seite gestanden. Es ist mir daher eine angenehme Pflicht, Herrn Dr. Naue auch an dieser Stelle meinen allerwärmsten Dank auszusprechen. Im großen Ganzen aber ist die Besorgung, Auswahl, Anordnung, Datierung und Bezeichnung der Abbildungen mein Werk, wofür ich auch die Verantwortung im wesentlichen allein zu tragen habe. In der Datierung der Abbildungen steckt ein gut Teil meiner eigentlichen kunstgeschichtlichen Arbeit. In der Anordnung habe ich im wesentlichen die chronologische Reihenfolge eingehalten, frühere Fassungen ein und desselben Gegenstandes aber der letzten endgiltigen Fassung direkt vorangestellt. Ferner habe ich die kleinen Ölbilder (Abb. 98—122) alle zusammengestellt, weil ich glaube, daß sie so die kräftigste Wirkung hervorbringen. Endlich hat bei der Anordnung auch die Rücksicht auf den beschränkten Raum mitgesprochen. Bei der Auswahl der Abbildungen bin ich hauptsächlich von dem Gesichtspunkt ausgegangen, solchen Leuten, die von M. v. Schwind noch nichts kennen, seine Hauptwerke vor Augen zu führen und ihnen das reiche Schaffen des Künstlers in seiner ganzen Mannigfaltigkeit von der „Legende" bis zum Schwank zu veranschaulichen. Ferner suchte ich aber auch möglichst viel Neues zu bringen. Von den 162 Abbildungen sind meines Wissens 84 zum erstenmal hier veröffentlicht. Sodann habe ich besonderen Wert auf Handzeichnungen des Künstlers gelegt, da er gerade darin so Außerordentliches geleistet hat. Endlich sind alle Perioden seiner Thätigkeit, fast jedes Jahr, durch Abbildungen vertreten. Der Text ist den Illustrationen angepaßt. In erster Linie kam es mir darauf an, den Inhalt der Abbildungen zu erklären und zu erläutern. So kommt es, daß ich über einzelne Abbildungen, die einer ausführlichen Erläuterung bedürfen, sehr viel, über andere, die sich von selbst erklären, kein Wort geschrieben habe. Sodann war ich bestrebt, an der Hand der Abbildungen die künstlerische Eigenart Schwinds zu charakterisieren, endlich den Zusammenhang zwischen der Kunst und der Persönlichkeit des Mannes herauszuarbeiten. Auch beim Text suchte ich denen, die von Schwind nichts wissen, ein möglichst abgerundetes Lebensbild zu geben und zu diesem Zwecke habe ich die vorhandene Litteratur stark ausgebeutet, ja sogar in reichlicher Anzahl Äußerungen meiner Vorgänger, die mir besonders gut und bezeichnend schienen, wortwörtlich unter Anführungsstrichen übernommen. Wer aber die Litteratur über Schwind kennt, wird mir zugeben, daß ich auch neue Gesichtspunkte beigebracht habe. Endlich hat mir wiederum Herr Dr. Naue in liebenswürdigster Weise einige charakteristische Äußerungen Schwinds mitgeteilt, die ich in die Darstellung verwoben habe. Neben diesem Herrn hat mich auch Herr Professor Dr. Holland, dessen Schwind-Monographie mir als Hauptquelle diente, in der uneigennützigsten Weise persönlich unterstützt. Auch ihm sei mein herzlichster Dank gesagt! Endlich habe ich noch teils für Unterstützung mit Mitteilungen, teils für Überlassung von Werken zum Zweck der Reproduktion meinen verbindlichsten Dank auszusprechen dem kaiserlichen Hofmarschallamt in Berlin, dem königl. bayer. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten, der Administration des Vermögens Sr. Majestät des Königs Otto, der Direktion der königl. Nationalgalerie in Berlin, der Direktion der königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg, der Direktion des Städel'schen Kunst-Instituts, Frankfurt a. M., der Direktion der städtischen Maillinger-Sammlung, München, der Verlagsbuchhandlung Braun & Schneider, München, den Damen Frau Marie Baurnfeind, geb. v. Schwind, Wien, Frau Leopoldine Peyrer v. Heimstätt, Wien, Frau Helene v. Ravenstein, geb. v. Schwind, Karlsruhe, Frau Marie Riemerschmied, geb. Lachner, München, den Herren Professor Dr. v. Donop, Berlin, Frhr. v. Heyl auf Herrnsheim, Maler Professor Eduard Ille, München, Oberst Lissignolo, München, Arnold Otto Meyer, Hamburg, Konservator Dr. Heinrich Pallmann, München, Direktor Frhr. v. Pechmann, München, Direktor Dr. Wilhelm Schmidt, München, Hermann Ritter v. Schwind, Innsbruck, Universitätsprofessor Dr. Ernst Frhr. v. Schwind, Innsbruck, Apotheker Thäter, München, Sektionschef Ludwig Wrba, Wien.

München.

Dr. Friedrich Haack.



Moritz von Schwind
vor der Staffelei mit dem Titelbild der „Sieben Raben“ (vgl. Abb. 89).
Wohl aus dem Jahre 1857.
Nach einer Albertschen Photographie vergrößert.

Moritz von Schwind.

Die vornehmste Pflicht des Geschichtsschreibers besteht nach meiner Ansicht darin, nach Objektivität zu streben. Objektivität zu erreichen, ist ihm aber versagt. Niemand kann aus dem Gedankenkreise heraus, in den ihn Naturell, Bildung, Erziehung und Eindrücke aller Art hineinzwängen. In diesem Sinne bekenne ich mich zu dem Paradoxon:

Die einzig wahre Objektivität ist eine ehrliche Subjektivität.

Wir Menschen vom Ende des 19. Jahrhunderts, Kinder einer nüchternen Aufklärungsperiode, sind so gewöhnt, in den Tag hineinzuleben, daß wir all der Wunder, die uns rings umgeben, gar nicht achten, und doch ist die Welt davon heute noch ebenso voll, wie im goldenen Zeitalter. Oder ist der Frühling kein Wunder? — Ist es kein Wunder, wie unsere Kinder vor unseren Augen heranwachsen, laufen und sprechen lernen? — Ist das Entstehen und Vergehen kein Wunder? — Der Wunder höchstes, staunenswertestes, wunderbarstes aber ist dasjenige der künstlerischen Persönlichkeit. Wie kommt es, daß einige wenige Sterbliche sich durch ihre künstlerisch-schöpferische Veranlagung vor Millionen ihrer Mitmenschen auszeichnen? — Warum ward Goethe zum Goethe, Beethoven zum Beethoven, Schwind zum Schwind? — Wenn für irgend eines, so gilt für das Wunder der künstlerischen Schöpfungskraft der berühmte Ausspruch des jüngst verstorbenen du Bois-Reymond: „Ignorabimus in aeternum!“ Wir werden es uns nicht erklären können bis in alle Ewigkeit hinein.

Dagegen läßt sich die Richtung, nach der sich eine künstlerische Veranlagung entwickelt, bis zu einem gewissen Grade erklären. Ausschlaggebend sind dafür besonders zwei Momente: das Milieu, in dem der Künstler aufwächst, und seine Abstammung.

Moritz[1]) von Schwind äußerte gelegentlich einem Bekannten[2]) gegenüber, daß sein Geschlecht aus Norwegen stamme. Davon ist jedoch in der Schwindschen Familie sonst nichts bekannt. Dagegen soll im Fränkischen, so in Frankfurt a. M. und in Mainz, der Name „Schwind“ auch heute noch bisweilen vorkommen[3]). Im Fränkischen tritt uns auch des Künstlers ältester Vorfahr entgegen, bis zu dem unsere Kunde hinaufreicht. Ein gewisser Stefan Schwind übersiedelte in den ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts von Mainz nach Bürgstadt[4]), wo er Bürger und Gerichtsbeisitzer wurde. Dessen Sohn Sebastian, der Großvater des Künstlers, kam als Begleiter eines Fürsten Löwenstein nach Böhmen, wo er eine von den Töchtern des Landes, Magdalena Sika, eine Deutschböhmin, zum Weibe nahm und von ihr einen Sohn Franz erhielt. Dieser widmete sich der Beamtenlaufbahn, erhielt den erblichen Adel und bekleidete zuletzt die Stelle eines Hofsekretärs und Legationsrats in Wien. Sein und seiner Gattin, einer Deutschösterreicherin, Sohn war der Maler Moritz von Schwind. Mithin vereinigte sich in dem Künstler fränkisches, böhmisches und österreichisches Blut. Derartige Rassenkreuzungen scheinen sowohl einzelnen Individuen wie ganzen Volksstämmen zum größten Vorteil zu gereichen. Ausschlaggebend aber für die Abstammung eines Menschen ist die Nationalität der Mutter. Schwinds Mutter entstammte

[1]) Anmerkungen s. am Schluß.

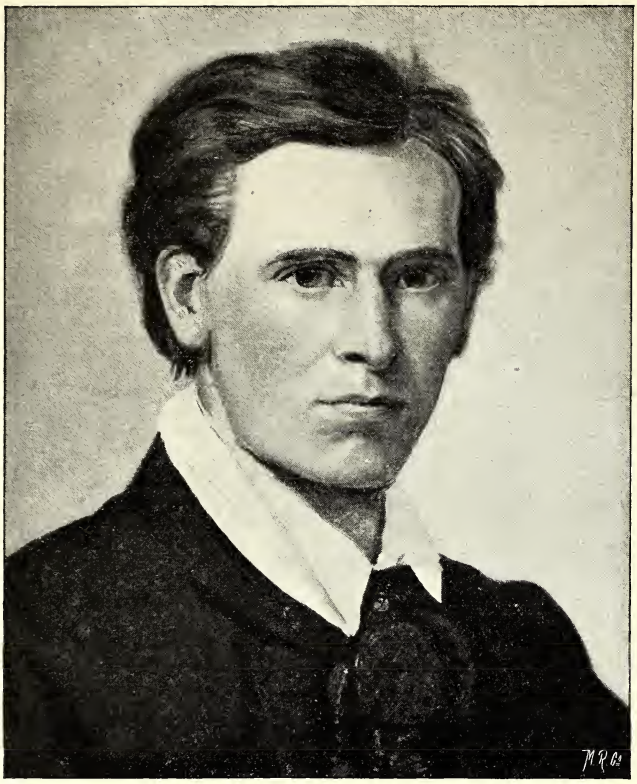


Abb. 1. Selbstbildnis des Künstlers i. A. von 18 Jahren. 1822. Ölbild auf Eichenholz (0,255 m h., 0,205 m br.) im Besitz des H. k. k. Universitätsprofessors Frhr. v. Schwind, Innsbruck. Zum ersten Mal veröffentlicht.

väterlicher- und mütterlicherseits deutsch-österreichischem Adel. Ihr Vater war der k. k. Hofrat von Holzmeister und ihre Mutter eine geb. von Orthmayer. In Ober- und Niederöstreich aber sitzt wie in Tirol, in Steiermark, im Salzburgischen und in Südbayern der bajuwarische Volksstamm. Die süddeutsche, österreichische, bajuwarische Abstammung ist zur Erklärung der künstlerischen Persönlichkeit gerade eines Moritz von Schwind von allergrößter Bedeutung. Für den Süddeutschen ist die Gefühlswärme, für den Bajuwaren die Originalität, für den Österreicher die heitere Auffassung vom Leben am meisten charakteristisch. Gefühlswärme, Originalität und Heiterkeit bilden auch die Grundpfeiler der Schwindschen Kunst. Vor allem aber war er vom Scheitel bis zur Sohle kerndeutsch. Wie seiner Persönlichkeit, so war auch seiner Kunst nicht ein Tropfen gallischen oder slavischen Blutes beigemischt. — Endlich ist auch die Thatsache interessant, daß Schwinds väterliche Familie, wie diejenige Goethes, einen Lebenslauf in rasch aufsteigender Linie zeigt, während die Mutter, wiederum wie bei Goethe, aus alter vornehmer Familie abstammt.

Schwind wurde am 21. Jan. 1804 zu Wien in der inneren Stadt und zwar in einem an die griechische Kirche anstoßenden Hause, am alten Fleischmarkt Nr. 15, geboren. Sein Geburtshaus wird uns als ein recht stattlicher hoher Barockbau mit einem gar nicht übeln Portal geschildert[5]). — Dem kleinen Moritz ward das höchste Kindesglück nicht versagt, unter der Obhut liebender Eltern aufzuwachsen. Wie die Muttermilch durch kein noch so vorzügliches Surrogat ersetzt werden kann, so kann auch niemand der zarten Kindesseele die Liebe der eigenen leiblichen Eltern ersetzen. Das Glück, das Schwind als Kind im Hause seiner vorzüglichen Eltern genossen hat, ist von bestimmendem Einfluß auf sein ganzes späteres Leben geblieben. Hier wurzelt die heitere, die reine und die vornehme Auffassung vom Leben, die für seinen Charakter gleich bezeichnend ist wie für seine Kunst. Die Erziehung in guter Familie ist aber gerade für Schwind auch deshalb noch von ganz besonderer Bedeutung, weil er später der klassische Darsteller der gebildeten deutschen Gesellschaft geworden ist. — Soweit Eigenschaften und Talente eines Menschen auf Vererbung beruhen, ist wiederum die Mutter die ausschlaggebendste Persönlichkeit. Schwinds Mutter war nicht nur eine schöne, sondern auch eine „gemütvolle und begabte Frau, von welcher Moritz die Frohnatur und die Lust am Fabulieren ebenso überkommen zu haben scheint, wie Goethe von der Frau Rat“[6]). Sein Vater aber wird als feinsinnig und zart, heiter und gesellig gerühmt, besonders wird an ihm der gewählte und präzise Ausdruck hervorgehoben. Auch der Sohn reifte zu einem wohlwollenden, herzensguten, heiteren und geselligen Manne heran. Seine Kunst

aber ward zart, fein, sinnig und die Präzision in der Erfassung und Durchführung des Hauptgedankens ward eines von den vorzüglichsten Merkmalen dieser Kunst. Endlich erbte Schwind von seinem Vater, der in seiner Jugend ein leidenschaftlicher Geiger gewesen war, seine nicht minder leidenschaftliche Liebe zur Musik. Doch diese Freude und dieses Verständnis, diese warme Anteilnahme an den musikalischen Schöpfungen ist für den Wiener eigentlich selbstverständlich, sie liegt in der Donaustadt gleichsam in der Luft. Wien ist und war in früheren Zeiten noch unvergleichlich mehr als heute die deutsche Musikstadt. In Wien werden die lustigsten Walzer gespielt, Wien ist die Geburtsstadt der deutschen Operetten, aber in Wien haben auch die Mozart, Beethoven und Schubert gelebt und gewirkt. Die geistige Atmosphäre, in der Schwind aufwuchs, erklärt uns nicht nur seine persönliche Freude an der Musik und ihren Schöpfungen — spielte er doch selbst bis in sein hohes Alter Klavier und Geige — sondern auch das musikalische Element, das seine ganze Kunst durchdringt und sich in deren Inhalt gerade so charakteristisch offenbart, wie in dem Fluß der Komposition und im Rhythmus der Linie.

Aber bei Vater und Mutter finden wir keinen Hinweis auf das Entscheidende bei Schwind, auf die bildende Kunst, wohl aber bei seinem Großvater, wie denn überhaupt der Mann oft mehr dem Großvater ähnelt, als dem eigenen Vater. Schwinds Großvater hatte sich in seiner Umgebung den Namen eines guten Zeichners gemacht und so können wir in dem Talent des Großvaters bereits einen Keim von dem Genie des Enkels entdecken.

Noch vor dem Jahre 1806 siedelten Schwinds Eltern in den „Kaiserkeller“ am

Abb. 2. Weiblicher Porträtkopf. Aus dem Anfang der 20er Jahre.
Kreidezeichnung (0,51 m h., 0,39,5 m br.). Im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 3. Jugendliches Liebespaar im Nachen. Bez.: „Moritz von Schwind am 8ten April 823." Getuschte Bleistiftzeichnung (0,42,5 m h., 0,52,5 m br.). Im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg. Zum ersten Mal veröffentlicht.

alten Fleischmarkt, jetzt Haus Nr. 3, über, wo die Familie bis 1818 wohnen blieb. Hier spielte sich also — einige Unterbrechungen abgerechnet — das Kindesleben des Künstlers vom zweiten bis zum vierzehnten Jahre ab. Er war nach den Worten seiner Schwester ein „wunderhübsches, hochrotbackiges Kind, gesund und frisch. Die Wangenröte ist ein Familienkennzeichen, und da sie tief in eine Krankheit aushält, nannte sie Moritz echtfärbig. Etwas herangewachsen, war er von zierlichen Formen, hatte ein etwas tief liegendes, dunkelblaues, sehr blitzendes Auge (dies bis an sein Ende) und eine eigene Weise, in ein Zimmer zu treten. Es kam nämlich stets zuerst der eine Fuß und die eine Seite — als wolle er das Terrain sondieren — dann erst kam der ganze Knabe zum Vorschein"[7] (vgl. Abb. 1).

Den ersten großen Eindruck erhielt die empfängliche Seele des Knaben in der katholischen Kirche. Der Feierlichkeit des katholischen Ritus, der auf Auge und Ohr, Gemüt und Sinn in gleicher Weise einwirkt, kann sich kein phantasiebegabter Mensch entziehen, umso weniger wenn sich der rebellische Verstand noch nicht dagegen aufzulehnen vermag. Diesem ersten großmächtigen Eindrucke des feierlichen Gottesdienstes gesellte sich der zweite hinzu, als der musikalisch veranlagte Knabe im „Heiligenkreuzer Hofe", wo er den ersten Schulunterricht genoß, zugleich die erste Unterweisung im Geigenspiel erhielt. So ward in der Kindesseele der Grund zu einem innigen Gefühlsleben gelegt, das neue reiche Nahrung empfing, als Moritz im Jahre 1811 nach Altgedein in Böhmen, einem kleinen Landsitze eines Verwandten, kam und daselbst ein volles Jahr verweilen durfte. Die lieblich elegischen Gegenden des Böhmerwaldes: Tannenwälder, Moos- und Farren-Vegetation zwischen verwittertem Gestein bilden einen scharfen Gegensatz zu der Großstadt Wien mit ihren lachenden Umgebungen. Hier

hörte der junge Schwind Vögel singen und Bäche rauschen, hier beobachtete er den lustigen Tanz glitzernder Sonnenstrahlen auf schwankenden Tannenzweigen, hier sah er Libellen und Schmetterlinge im Licht der Sonnenstrahlen sich wiegen und Eidechsen in versteckte Erdlöcher schlurfen, hier erfreute er sich an dem munteren Klettern der geschmeidigen Eichkätzeln und gewahrte wohl gar stolze Hirsche am nächtlichen Quell. Hier belauschte er zum erstenmal das große Geheimnis des deutschen Waldes. Und wenn dann nach manch lustig durchwandertem Tag der holde Schlaf sich auf seine müden Augenlider senkte, dann gingen ihm wunderbare Träume auf von Nixen und Elfen, von Riesen und Zwergen, von Rittern und Prinzessinnen. So ward in dem idyllischen Altgedein der erste Grund zu seiner späteren hochpoetischen, völlig eigenartigen und dennoch durch und durch deutschen Naturauffassung gelegt. Von Altgedein kam der Knabe nach der Stadt Prag, die sich durch ihre mittelalterlichen Bauten auszeichnet. War er auch damals erst acht Jahre alt, so muß man doch annehmen, daß der Anblick der winkligen Gassen mit den gotischen Kirchen und malerischen Giebelhäusern auf sein empfängliches Kindergemüt einen tiefen Eindruck machte.

Abb. 4. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken". 1823—25. Bleistiftzeichnung im Besitz der von Schwindschen Familie. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 5. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken". 1823—25. Bleistiftzeichnung im Besitz der von Schwindschen Familie. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Zu Ostern 1813 finden wir ihn wieder in Wien, wo er später das Schotten-Gymnasium bezog. Ein gütiges Geschick brachte Lenau und Bauernfeld auf dieselben Schulbänke. Schon auf dem Gymnasium pflegen sich die Knaben nach Charakteranlagung und Neigungen zu sondern und zu finden. So schloß Schwind mit den beiden Dichtern bereits im zarten Kindesalter eine innige Freundschaft, die bis an ihr Lebensende dauern sollte, wenn er auch mit Lenau in späteren

Jahren nicht mehr persönlich zusammengetroffen ist.

Keine menschliche Begabung pflegt sich so früh zu äußern, wie das Talent zur bildenden Kunst. Es ist männiglich bekannt, daß Maler bereits im jüngsten Kindesalter Tische und Bänke, Wände und jegliches Papier mit den ersten Äußerungen des erwachenden künstlerischen Triebes anfüllen. Auch bei Schwind war es nicht anders. Dagegen ist es merkwürdig, daß der Mann, dessen spätere Werke die friedlichste Sonntagsstimmung widerspiegeln, seine künstlerische Laufbahn mit Karikaturen begann! Diese eigentümliche Thatsache erklärt sich wohl weniger aus dem Einfluß Hogarthscher Kupferstiche, die er im Hause der Eltern vorfand, als aus dem rein künstlerischen Bestreben, die umgebende Welt in charakteristischer Weise nachzubilden und die Charakteristik ward unter den ungeübten Händen des Knaben dann leicht zur Karikatur. Vielleicht äußerte sich in diesen Karikaturen auch seine sehr stark entwickelte satirische Ader, die sich später selten in seinen Werken, umso häufiger und umso schärfer aber in Worten geltend machte. In seiner Kunst hingegen trat an die Stelle der Satire der Humor.

Abb. 6. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken". 1823—25. Bleistiftzeichnung im Besitz der von Schwindschen Familie. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Nach Absolvierung des Gymnasiums

Abb. 7. Aquarell (0,43 m h., 0,34,5 m br.). Ca. 1823—25. Im Besitz von H. Dr. Julius Naue, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

betrieb Schwind vom Jahre 1818 bis 1821 philosophische Studien an der Wiener Hochschule und legte so den Grund zu dem reichen Wissen und der feinen und gründlichen Bildung, die ihn später so vorteilhaft vor vielen seiner Kollegen auszeichnen sollten. In diese Studienzeit fiel der Tod des Vaters. Dadurch geriet die Familie in bedrängte finanzielle Verhältnisse und mußte sich aus der inneren Stadt in die Vorstadt Wieden in das Haus „zum Mondschein“ zurückziehen, das der mütterlichen Großmutter gehörte. Indessen war dies kein schlimmer Tausch für die Familie. Das „Mondscheinhaus“ machte seinem traulichen Namen alle Ehre. Nach vorn heraus gewährte es eine prachtvolle Aussicht über das Glacis hinweg auf die ganze innere Stadt und darüber hinaus auf die Ausläufer der Alpen von Sievering bis zum Leopoldsberge. Hinten schloß sich an das Haus ein Hofraum an und nach dort hinaus lagen zur ebenen Erde die Zimmer, welche Schwind und seine Brüder bewohnten. Der Hof war mit Rasen bewachsen und eine Fliederlaube verlieh ihm einen gartenartigen Charakter. Die Schwindschen Jungen fügten noch ein paar Beete, einige Akazien- und Hollunderbäume hinzu und gestalteten sich so dieses „Platzl“ zu einem traulichen Heim. Man darf wohl annehmen, daß sie ihre Zimmer in derselben gemütlichen Weise einzurichten wußten. Wohnräume und Hof zusammen bildeten ihre „Burg Malepartus“, von den Freunden auch „Schwindien“ genannt. „In der Laube wurde gezeichnet, studiert, des Abends der Aufgang eines Sternes beobachtet; ja in schönen Nächten trug man seine Matratze ins Freie, um dort zu schlafen. Dort wurde geturnt, mit ‚Geren geschutzt‘ nach den Worten des Nibelungenliedes; im Winter Schneewälle und Sphinxe errichtet und vollständige Schlachten unter Citierung homerischer Verse geliefert.“ [8]) Das „Mondscheinhaus“ war überhaupt so recht ein Heim für ein bescheidenes, heiteres und geistig angeregtes Völkchen, wie die drei Brüder Schwind waren. August, der Älteste, ging ganz in seinen Studien auf. Franz, der Jüngste, (Abb. 9) liebte es, sich mit mannellen Arbeiten abzugeben. Moritz nahm, wie im Alter, so auch in der Beschäftigungsart eine Mittelstellung zwischen den Brüdern ein, indem Kopf und Hand in gleicher Weise

Abb. 8. Franz Schubert. Wohl aus der Mitte der 20er Jahre.
Bleistiftzeichnung (0,16 m h., 0,10 m br.). Im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

bei dem jungen Manne thätig waren, der seine Mußestunden zeichnend zu verbringen pflegte. Indessen lebte die Familie in so bedrängten Verhältnissen, daß die Söhne sogar oft auf den Tabak, ihren „Goldstaub“ verzichten mußten. Bisweilen wurde sogar am vorderen Thor der Burg Malepartus ein Späher aufgestellt, um das Nahen eines mit Schuldscheinen bewehrten Hebräers so rechtzeitig zu melden, daß der bedrohte Ritter noch schnell durch ein Hinterpförtchen entwischen konnte! Unter der Wucht solcher Eindrücke faßte der Künstler den ersten Gedanken zu Ritter Kurts Brautfahrt (Abb. 41). Es steckt in dieser Ballade, wie in sehr vielen Werken Schwinds ein gut Stück Selbsterlebtes. Indessen half den lustigen Gesellen jugendlicher Frohmut auch über die ärgsten Nöte hinweg. Schwerer war der Stand der Schwestern, die für das Hauswesen zu sorgen hatten. Frauenarbeit behende, aber ohne Ende! Die leise anspruchs-

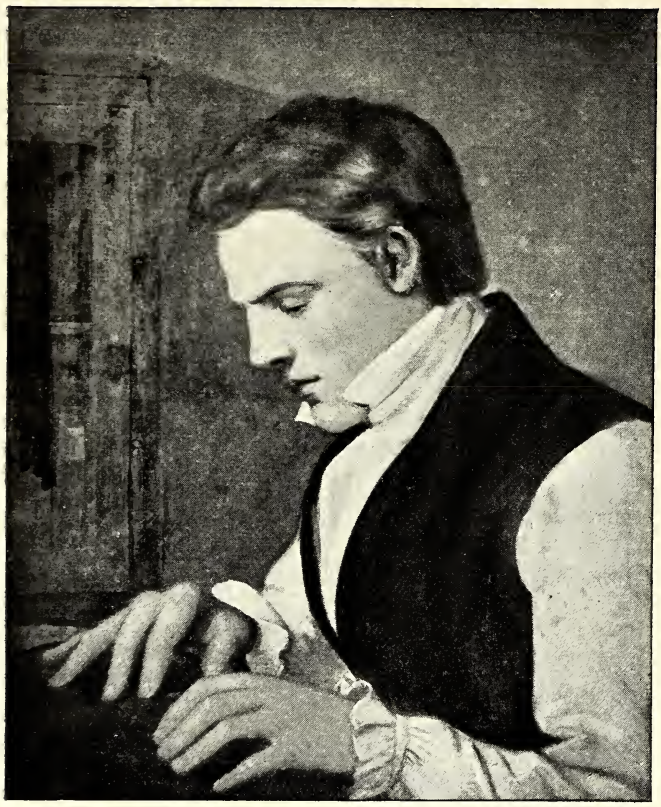


Abb. 9. Franz von Schwind, die Zither spielend. Auf der Rückseite: „gemalt Anno 1825."
Ölbild auf Leinwand (0,42 m h., 0,34 m br.). Im Besitz des H. k. k. Sektions-Chefs Wrba, Wien.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

loſe Thätigkeit der Frau bildet die Grundlage für das geſamte Behagen im Hauſe. Unſerer Zeit, in der das Weib mit dem Manne im ſcharfen Geiſteskampfe um Palme und Lorbeer zu ringen beginnt, geht die Hochachtung für die häusliche Thätigkeit der Frau allmählich verloren. Aber am Anfang des Jahrhunderts, an deſſen Ende wir jetzt ſtehen, war dies noch anders. Die Schwindſchen jungen Mädchen waren für ihre Brüder durch einen Zauber von Hausmütterlichkeit verklärt. Und ſie thaten ihre Arbeit nicht wie Taglöhnerinnen, ſondern ſie wußten ſich dieſelbe poetiſch zu verklären und künſtleriſch zu geſtalten. Auch gingen ſie nicht in den kleinen Sorgen für den Haushalt auf, ſondern ſie waren imſtande, die geiſtigen Intereſſen ihrer Brüder und deren Freunde zu verſtehen und ihre künſtleriſchen Genüſſe mitzugenießen. Sie ſpielten in „Schwindien" dieſelbe Rolle, wie nach Tacitus' Bericht die Frauen bei den alten Germanen. Die Brüder und ihre Freunde ehrten in den jungen Mädchen das Göttliche im Weibe. Im Mondſcheinhauſe ward der Grund gelegt zu der an Verehrung grenzenden Auffaſſung vom anderen Geſchlecht, die Schwind in ſeinen Werken niedergelegt hat, iſt ja doch ſeine ganze Kunſt nur ein einziges hohes Lied auf die deutſche Frau.

Indeſſen vermochten die philoſophiſchen Studien Schwind auf die Dauer nicht zu befriedigen. Die erſten Kindeseindrücke, die Geigenſpiel und feſtlicher Gottesdienſt, die romantiſche Landſchaft von Altgedein und die maleriſchen Bauten von Prag in ihm hinterlaſſen hatten, erwachten von neuem in ſeiner Seele, als Ludwig Schnorr von Carolsfeld (nicht zu verwechſeln mit ſeinem berühmteren Bruder Julius) einen „Fauſt" und einige andere romantiſche Bilder ausſtellte. Schnorr verkörperte in Öſterreich auf künſtleriſchem Gebiet die romantiſche Richtung, die damals in ganz Deutſchland herrſchte. Jetzt ſtand es für Schwind, der bisher zwiſchen künſtleriſchen, muſikaliſchen und wiſſenſchaftlichen Intereſſen hin- und hergeſchwankt hatte, feſt, daß er Maler werden müßte. Dieſer Entſchluß ſtieß anfangs auf harten Widerſtand, der hauptſächlich in der ſchlechten finanziellen Lage der Familie wohlbegründet war. Wie ſich aber das wahre Genie ſtets und ſei es auch unter den ſchwierigſten Verhältniſſen Bahn zu brechen pflegt, ſo auch Schwind. Doch bedurfte er, um ſich als Künſtler durchzuringen, einer eiſernen Energie, wie ſie eben nach ſeiner eigenen Anſicht das wahre Kennzeichen des Genies iſt. Während er vom Jahr 1821—23 den Antikenſaal der Akademie beſuchte, mußte er zugleich an den Gelderwerb durch Zeichnungen für Neujahrskarten, die damals ſehr beliebt waren, und ähnliche Dinge denken. Von dieſen Brotarbeiten war er ebenſo

wenig befriedigt, wie von den Zuständen an der Wiener Akademie, so daß er im Scherz von seinen „drei verhaßten Gemahlen: der Akademie, den Forderungen der Welt und dem Erwerb“ sprach. An der Wiener Akademie herrschte die Mengssche Richtung, bei der die Strenge der Zeichnung ein gutes Disziplin-Mittel für den heranwachsenden Künstler ward. Ferner lernte er an der Akademie die Formensprache der Antike so weit beherrschen, daß ihm später — sobald er zum Ausdruck seiner Gedanken antiker Formen-Elemente bedurfte — dieselben sofort zu Gebote standen und er damit wie mit gotischen und Rokoko-Formen nach freiem Belieben schalten und walten konnte, wie es ihm just in den Sinn kam.[9]) Außer der Akademie besuchte Schwind auch das Atelier Schnorrs[10]). Dieser hatte sich an der Antike und den großen Künstlern der italienischen Renaissance gebildet und war ein Romantiker mittleren Schlages, der einen Faust, einen Erlkönig und Golo und Genovefa nach Tieck malte, lauter Stoffe, die auch Schwind später verkörperte. Allzu groß und allzu günstig kann der Einfluß kaum gewesen sein, den der mittelmäßige Künstler auf seinen großen Schüler ausgeübt hat. Vielmehr wurzeln dessen technische Schwächen zum Teil in der mangelhaften Unterweisung, die ihm Schnorr in seiner Jugend erteilt hat. Im wesentlichen aber ist Moritz von Schwind Autodidakt gewesen. Das Hohe und Herrliche, das Poetische und das Humoristische, das, was uns alle — soweit die deutsche Zunge klingt — an seiner Kunst erfreut, das, was Schwind zum Schwind macht, hat mit den Unterweisungen irgend eines Lehrers nicht das Geringste zu schaffen! — Immerhin verdankt Schwind seinem Meister wohl auch einige günstige Anregungen, so wahrscheinlich den Hinweis auf Raffael und eine Bestärkung in seinen romantischen Neigungen. Darin wurde er aber auch außerhalb der vier Wände des Maler-Ateliers bestärkt, stand er doch mit den tonangebenden Künstlern, Dichtern, Schriftstellern und Musikern des damaligen Wien in den regsten Beziehungen. Lenau und Bauernfeld hatte er schon auf dem Gymnasium kennen gelernt, später kamen Anastasius Grün und Grillparzer, die Bildhauer Schaller und Hirschhaüter, die Maler Binder, Schwemminger und Kupelwieser hinzu. Von letzterem hoffte Schwind, daß er ihm „das Reich der Farbe erschließen“ werde. Mit Franz Lachner, der 1823 nach Wien kam, schloß Schwind ein Freundschaftsbündnis, das sich nicht nur während der lustigen Jugendjahre in Wien, sondern auch später zur Zeit ihres langjährigen gemeinsamen Wirkens in München bis zu Schwinds Tode bewähren sollte. — Das romantische Ideal wurde besonders in einem Kreise gepflegt, der sich um den kunst-

Abb. 10. Bildnis des Künstlers im Alter von 23 Jahren.
Nach der im Verlage von L. T. Neumann in Wien erschienenen Lithographie, bez.: „Kriehuber 1827.“

Abb. 11. „Jakob, wo bist du?“ 1827.
Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentsensky in Wien.
0,18,5 m h., 0,31,5 m br. Bez.: „M“.

begeisterten Kustos Ruß scharte und bald in dessen Wohnung, bald in der Galerie oder den Alleen des Belvedere versammelte, um über alte und neue Kunst, sowie über die zur Zeit blühenden Dichter Arnim, Fouqué, Tieck zu plaudern. Den Mittelpunkt einer anderen schöngeistigen Gesellschaft bildete Franz von Schober, ein geb. Schwede, der aber schon als Kind nach Deutschland gekommen war und damals in Wien als reicher und unabhängiger Privatmann seinen litterarischen und künstlerischen Neigungen

Abb. 12. Blinde Kuh-Spiel. Die Studie dazu bez.: „7. Mai 1827“.
Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentsensky in Wien.
(0,18,5 m h., 0,31,5 m br.)

Abb. 13. Der Spaziergang. Rückseitige Inschrift: „Ich beurkunde hiemit, daß ich selbst meinen Bruder Moritz an diesem Bilde malen sah und zwar vor seiner Abreise nach München a 827 . . . Franz Ritter von Schwind."
Ölbild auf Leinwand (0,60 m h., 0,94 m br.). Im Besitz des H. k. k. Sections-Chefs Wrba, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht (vgl. die Lithographie: Der Spaziergang).

lebte. (Vgl. dessen Bildnis in dem Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897.) Schwind schloß sich an den um acht Jahre älteren Mann, eine glänzende äußere Erscheinung, mit dem ganzen enthusiastischen Freundschaftsbedürfnis an, wie es seelisch reich veranlagte Jünglinge, ehe sie von Zuneigung zum anderen Geschlecht ergriffen werden, für ausgereifte Männer zu empfinden pflegen. Von diesem eigenartigen „Bündnisse zeugen die Briefe, Zettel und Zettelchen, die bald dem Freunde zuflattern; ihm muß er alles sagen und seine Gedanken ausschütten; ihn weiht er ein in alle Pläne, er ist sein oberstes Tribunal, sein Berater und Vater; von jedem Bilde fliegt ihm die erste Skizze, eine Kopie oder doch eine Beschreibung zu. Dann aber setzt es wohl auch, wie unter noch nicht ganz zusammengewachsenen jungen Eheleuten, Hader, Groll und Eifersucht, Schwind erregt selbst Verdruß, ‚Spektakel' und Zerwürfnisse, um bald darauf demütigst wieder alles abzubitten."[11]) Und als der Freund nach Breslau gereist war, schreibt ihm Schwind am 12. Dez. 1823: „O, Du Licht meiner Seele, tröste mich! Wenn ich mir tausend Mal alles vorsage, was ich Dir schreiben will, so vergeht mir alles, wenn ich anfange. Ich liebe ja den Liebevollsten auf der Welt, ich lebe in Dir. Ich weiß, Du freuest Dich auf mich und wenn ich Dich nicht mehr kennen sollte, lieber, viel lieber sterben."[12]) Ein andermal bricht er gar in die panegyrischen Worte aus: „Jeder Augenblick, den Du mit mir sprachst, ist ja mehr als mein ganzes Leben ohne Dich. Ist denn ein gutes Haar an mir, das nicht von Dir kommt? . . . Nichts soll mich von der Wahrheit trennen, der ich mein Leben und die heiligste Liebe weihe. Du sei mein Aug', das mich sieht und das mich mir selber zeigt. Das Höchste, was ich auf Erden weiß, ist die Liebe, die Schönheit und die Weisheit. — Du selbst hast mich zu Dir und zu Schubert gezählt! Ich baue alles darauf, zu Euch der Dritte zu sein."[13]) Diese Briefe, die ganz in der überschwänglichen Art des schreibseligen vorigen Jahrhunderts gehalten sind und geradezu an die Herzensergüsse des jungen Werther erinnern, eröffnen uns zugleich den interessantesten Einblick in das seelische Leben des jungen Künstlers. Welch ungeheurer Unterschied zwischen dem weichen fast weiblichen Ton, den er hier anschlägt, und dem kräftigen, männlichen und humoristischen Stil der köstlichen Briefe, die Schwind als reifer Mann geschrieben!

Zu dem Schoberschen Kreise gehörte außer den beiden kunstliebenden Brüdern Josef und Anton von Spaun und dem Balladen-Dichter Kenner vor allen Franz Schubert. (Abb. 8.) Ums Jahr 1821 ward Schwind mit Schubert bekannt. Schüchtern nahte er sich dem um sieben Jahre älteren Manne und schloß sich mit derselben fast weiblichen Hingabe wie an Schober auch an ihn an, so daß Schubert im Scherz Schwind seine „Geliebte" nannte. Diese kindliche Anschmiegsamkeit scheint dem jungen Maler den Spitznamen „Giselher" eingebracht zu haben, während er — wohl wegen der Reinheit und Lauterkeit seiner Seele — auch „Cherubim" genannt wurde. — Wir haben heuer mit großem Pomp den 100jährigen Geburtstag Schuberts gefeiert, aber während seines Lebens ist es dem armen Schubert herzlich schlecht ergangen. Wie oft gebrach es ihm an dem nötigen Gelde, um ein einzig Glas guten Weines zu trinken! Und das that er doch gar so gern, denn bei aller Melancholie, die aus seinen schönsten Liedern klingt, war Schubert ein lustiger, lebensfroher Geselle.[14]) Diese Fröhlichkeit, die Reinheit seiner Seele und der Reichtum seines Innenlebens halfen ihm über die Bedrängnisse der Außenwelt hinweg, vor allem aber die Freundschaft ausgezeichneter Männer, unter denen Schwind die erste Stelle einnahm. Schubert äußerte selbst einmal, daß Schwinds Besuch „oft der einzige Trost" für ihn sei. Als eines Tages Schubert nach Schwindien kam, um seinen Freund zu einem Spaziergange abzuholen, dieser sich aber von seiner Zeichnung nicht trennen konnte, da versuchte Schubert den übereifrigen Maler mit dem herrlichen Liede aus Shakespeares „Cymbeline" ins Freie hinauszulocken: „Horch', horch', die Lerch' im Ätherblau." Auch andere Kompositionen Schuberts wurden häufig zum ersten Mal im Mondscheinhause und zwar mit den bescheidensten Mitteln aufgeführt und von dem Jubel der Freunde begrüßt. Während es dem glücklicheren Schwind beschieden war, sich aus der Not seiner Jugendjahre zu Wohlhabenheit und Künstlerruhm emporzuringen, starb Schubert schon 1828 in der

Blüte seiner Jahre dahin und ohne die ihm gebührende Anerkennung gefunden zu haben. Damals brach Schwind in einem Briefe an seinen Freund Schober in die herzerschütternden Worte aus: „Du weißt, wie ich ihn liebte, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne unvergeßliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich ihm' s, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat. Du bist noch da, und Du liebst mich noch mit derselben Liebe, die in unvergeßlichen Zeiten uns mit unserem geliebten Toten verband. . . . Zu Dir trage ich alle Liebe, die sie nicht mit ihm begraben haben, und mit Dir immer zu leben und alles zu teilen, ist meine liebste Aussicht. Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist." Und noch im reiferen Alter pflegte sich Schwind mit großem Behagen und doch auch nicht ohne Wehmut an die „paar flüchtigen Lebensjahre" zu erinnern, die er mit Schubert „in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert".

Abb. 14. Der Wunderliche Heilige. Rückseitige Inschrift: „. . . gemalt ca. 1828 . . ." Aquarell (0,48,5 m h., 0,56 m br.) im Besitz des k. k. Universitätsprofessors H. Frh. v. Schwind, Innsbruck. Zum ersten Mal veröffentlicht (vgl. Abb. 15—17).

Wenden wir uns jetzt den frühesten Erzeugnissen der Schwindschen Kunst zu. Besser wie auf den Porträts aus späterer Zeit, wo uns der Maler als wohlbeleibter Mann entgegentritt, kann man auf dem Selbstbildnis des Jünglings (Abb. 1) die

Abb. 15. Der Wunderliche Heilige. Mittelbild. Vgl. Abb. 14.

kräftige Schädelbildung mit der breiten Stirn und dem energischen Kinn wahrnehmen. Welche Entschlossenheit liegt in den trotzigen Lippen! Und wie fest blickt der Jüngling aus seinen tiefliegenden Augen den Beschauer an! Es spricht mehr Männlichkeit als Schönheit, mehr Thatkraft als Sinnigkeit aus diesen entschlossenen Zügen. Dieses Selbstporträt rührt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1822 her. Wahrlich eine Achtung gebietende Leistung für einen 18jährigen! Und wie kontrastiert dieses Bildnis mit dem „Liebespaar im Nachen" vom darauffolgenden Jahre! (Abb. 3.) Man vermöchte es kaum zu glauben, daß jenes Werk vor diesem entstanden, doch erklärt sich der große Qualitätsunterschied daraus, daß das Ölbild mit Hilfe des Spiegels genau nach der Natur gemalt, die Zeichnung dagegen nach der Phantasie hingeworfen ist. Diese Zeichnung ist das älteste sicher datierte der hier veröffentlichten Werke von Schwind. Die beiden Figuren haben etwas Puppenartiges an sich. Die Körperformen der Jungfrau sind völlig unverstanden, der Jüngling aber schaut mit seinen schmalen Wangen und langen Locken fast wie ein verkleidetes Mädchen aus. Sein rechtes Ohr ist gerade so

Abb. 16. Der Wunderliche Heilige. Linker Flügel. Vgl. Abb. 14.

Abb. 17. Der Wunderliche Heilige. Rechter Flügel. Vgl. Abb. 14.

Abb. 18. Bergsteigendes Mädchen, von einem jungen Manne unterstützt, ca. 1830.
Federzeichnung (0,17,5 m h., 0,14,5 m br.) im Besitz der Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, Wien.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

bös mislungen wie dasjenige des im übrigen gar nicht üblen, geradezu medaillenartig wirkenden und dabei wahrscheinlich noch etwas älteren weiblichen Porträtkopfes (Abb. 2). Ferner macht die Landschaft einen kulissenartigen Eindruck. Dennoch liegt ein feiner, zarter Hauch von Poesie über der ganzen Darstellung, der Grundton der Romantik ist bereits angeschlagen. Und beobachtet man die rechte Hand des Jünglings etwas genauer, so erkennt man schon hier die Art, wie Schwind die Hände bis in seine letzte Zeit zu stilisieren pflegte: sie sind ganz eigenartig geschwungen, laufen vorn spitz aus, der kleine und der Zeigefinger sind leise nach innen gekrümmt. — Mit dem Jüngling des „Liebespaares" hat der Engel auf der ersten der „Gräberzeichnungen" (Abb. 4) die echt Schwindische Hand und mit der Jungfrau das süße Köpferl mit dem duftigen Blumenschmuck im Haar und mit der in gerader Verlängerung der Stirn fortlaufenden Nase gemein. Schwind scheint damals überhaupt eine besondere Vorliebe für diese edle Form der Nase gehabt zu haben. Es ist dies ein entschieden klassizistischer

Abb. 19. Die h. Cäcilie. Wohl aus dem Jahre 1830.
Federzeichnung (0,17,5 m h., 0,14,5 m br.) im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, geb. v. Schwind, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Zug und wahrscheinlich eine Folge der an der Akademie betriebenen Studien nach der Antike. Ist der Faltenwurf der Jungfrau des „Liebespaares“ noch recht verwaschen, so sehen wir hier bereits sehr edle Falten. Im ganzen aber hat diese Zeichnung doch etwas recht Konventionelles. Dagegen ist der weibliche Engel vor den Grabkreuzen bei aller Unbedeutendheit von einem Liebreiz umflossen, wie ihn eben nur ein Schwind einer Zeichnung zu verleihen vermochte (Abb. 6). Eine andere Zeichnung zeigt uns einen Gottesacker mit vielen Gräbern, einem Kruzifix und dem Schächer zu seiner Rechten. Der Erzengel Michael, der Seelen-Richter, eine an Perugino anklingende Figur, hält neben dem Christus Wacht. Am Fuße des Kreuzesstammes erblicken wir eine himmlische Hand, die aus den Sternen herabtaucht und die sehnsüchtig nach ihr verlangende irdische Hand zum Himmel emporzieht. Diesen tiefen Gedanken hat Schwind noch einmal in einer eigenen Zeichnung ausgeführt, die als Schluß-Vignette dieses Buches figuriert. — Von dramatischer Kraft zeugt die Darstellung des Pilgers, welchen der geflügelte Tod — auch ein origineller Gedanke! — zu Boden streckt (Abb. 5). Das Daraufloßstürmen des Todes ist trefflich, weniger gut das Zupacken zum Ausdruck gebracht. Der Tod faßt eigentlich nur recht gelinde zu, dennoch macht die ganze Darstellung mit ihren vornehmen, einfachen Linien einen ergreifenden Eindruck.

Abb. 20. Die h. Cäcilie. Bez.: „Moritz von Schwind“ u. „4. Sept. 830.“ Federzeichnung (0,22,5 m h., 0,17 m br.) im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Wie aber kam Schwind, der lebensfrohe 19jährige Jüngling, auf diese düsteren „Todesgedanken“? — Es ist seltsam, daß gerade die heitere Jugend so oft von derartigen traurigen Bildern heimgesucht wird. Wenn die Zeit der ersten unbewußt kindlichen Lebensfreude vorüber ist, pflegen bei geistig angeregten Naturen häufig Zweifel an der uns von Eltern und Lehrern überkommenen Weltanschauung aufzutauchen und mit furchtbarer Gewalt tritt zum erstenmal die schreckliche Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen an unsere Seele heran. In einer solchen Stimmung mag Schwind auf die „Todesgedanken“ verfallen sein, von denen er beiläufig 60 in den Jahren 1823 bis 1825 zeichnete und wozu sein Freund Ferdinand Freiherr v. Mayerhofer, der spätere Feldmarschall-Lieutenant, den Text verfaßte. Es war damals Schwinds Sturm- und Drangperiode, die jeder geistig befähigte Mensch durchzumachen hat. „Beherbergte die Natur des jungen Künstlers viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so grübelte und spintisierte er nicht wenig, war immer bewegt, unruhig, eine Art Selbstquäler, von seinem eigenen Thun und Lassen unbefriedigt.“ So urteilte damals sein Freund Bauernfeld über ihn. Aber Schwind ging in diesem Zweifeln

und Grübeln, in diesem Stürmen und Drängen nicht unter, vielmehr rang sich seine kräftige Natur zu einer geläuterten und harmonischen Weltanschauung hindurch.

Abb. 21. Studie zum „Ständchen". Ca. 1830.
Federzeichnung. München, Maillinger Sammlung. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Wie der Mann Goethe ein anderer war, als der Jüngling Goethe, so ward auch der Mann Schwind ein anderer als der Jüngling Schwind.

In dieselbe Zeit und in denselben Vorstellungskreis wie die „Gräber" gehört noch ein rätselhaftes Aquarell, das nicht dokumentarisch sicher, aber aus stilistischen Gründen aller Wahrscheinlichkeit nach von Schwind herrührt und dessen Deutung bisher noch niemand gelungen ist (Abb. 7). Wir sehen hier wieder die charakteristisch geraden Nasen und das holde rosengeschmückte Frauenhaupt. Die schwächere Mache erklärt sich leicht daraus, daß der Künstler in der Aquarell-Technik noch nicht so sicher, wie in der Bleistift-zeichnung war. Soll der Schläfer Adam oder Christum vorstellen? — Deutet die morgenländisch anmutende Jungfrau auf den Orient hin? — Entsprechen die Pyramiden und der gotische Bau dem Abend- und Morgenlande? — Handelt es sich um die Verkörperung der Weltteile? — Oder wollte der Künstler die romantische Kunst darstellen, in der morgen- und abendländische Elemente zusammenfließen und deren Mittelpunkt die christliche Religion bildet? — Jedenfalls haben wir es mit einem symbolisch-religiösen Thema zu thun, worauf die Maria mit dem Kinde hindeutet. Vielleicht ist das rätselhafte Aquarell auch im Anschluß an ein Gedicht entstanden.

In demselben Jahre 1823, in dem Schwind mit den „Todesgedanken" begann, zeichnete er auch 15 Titelvignetten zu einer Übersetzung von 1001 Nacht[15]). „Der

Kunstfreund erblickt hier merkwürdige Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind aus Wien. Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen (aus 1001 Nacht) den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen. Wie mannigfaltig bunt die Tausend und eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend, ab-

Abb. 22. Das Ständchen. Ca. 1830.
Feder- und Kreidezeichnung (0,53 m h., 0,41,5 m br.) im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

wechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock im Sinn, phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen." So urteilte — Goethe[16]), so urteilte der größte deutsche Dichter über einen der liebenswürdigsten und erfindungsreichsten deutschen Künstler. Die vorzügliche Charakteristik der Schwindschen Kunst von seiten Goethes, dem sonst wohl schwerlich ein Blatt des Meisters unter die Hände gekommen sein mag, paßt eigentlich noch besser auf jedes andere Werk Schwinds, als gerade auf dieses, denn verglichen mit den übrigen Schöpfungen des Meisters nehmen die Vignetten zu Tausend und eine Nacht nur eine sehr niedrige Stellung ein.

Derartige Kompositionen beschäftigten Schwind damals unausgesetzt. So zeichnete er auch noch 1823 zweiunddreißig Titelvignetten zu einer Shakespeare-Übersetzung und am 2. April 1825 schreibt er: „Ich bin eben mit einem langen Hochzeitszug fertig geworden, der auf 30 Blättern viel Ernsthaftes und Lustiges enthält. Die Brautpaare sind Figaro und Susanna ... Voraus ziehen Musikanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landleute, Pagen und solches Volk. Zurück kommen ... der verliebte Papageno, die vier Jahreszeiten ꝛc." Mir ist der „Hochzeitszug des Figaro" leider nicht bekannt. Hyacinth Holland bezeichnet ihn als ein wirklich unvergleichliches Werk, den ersten Flügelschlag des selbständigen Genius. „Unter den Jahreszeiten tritt uns schon jene Personifikation des Winters entgegen, wie er aus dem Radir-Almanach und den späteren Münchner-Bilderbogen die Reise um die Welt gemacht hat." Wer Schwinds Werke kennt, der erinnert sich überhaupt bei der bloßen Beschreibung des Hochzeitszuges an seine späteren Schöpfungen, so an die „Rose", die „Opernfresken" und die „Lachner-Rolle". Durch Grillparzers Vermittlung kam der „Hochzeitszug" zu dem greisen Beethoven, der entzückt von Schwind ausrief: „In dem lebt der göttliche Funke!" und die Zeichnungen zum Trost und zur Erquickung während seiner letzten, zum Tode führenden Krankheit um sich hatte[17]).

In das Jahr 1827 fallen die „Kinderbelustigungen" (Abb. 11 u. 12). Schwind begnügt sich hier nicht mehr, wie bei den „Gräbern" mit Figuren in ruhiger Haltung, sondern er versucht, solche in lebendiger Bewegung zu geben. Aber gelungen ist ihm dieser Versuch nicht, da er die Gesetze der Perspektive noch nicht beherrscht. Die Figuren stehen nicht fest auf ihren Füßen, geschweige denn daß sie sich richtig bewegen könnten. Aber in der Auffassung offenbart sich schon in diesen frühen Blättern der originelle Künstler. In welch trauliches Daheim mit dem Bilde der Madonna an der Wand, der am Fenster nähenden Mutter und den fröhlich spielenden Kindern läßt er uns blicken! (Abb. 11.) Wie herzig ist der kleine Bub an der Kommode, welcher, die Hand in der Hosentasche, dem Spiel der älteren Geschwister zuschaut! Auf den anderen Bildern sehen wir die Kleinen sich in Gottes freier Natur tummeln. Die landschaftlichen Kompositionen sind ziemlich schematisch, rechts und links ein hoher Baum oder eine Baumgruppe und in der Mitte hinter den spielenden Kindern ein Ausblick auf eine Hintergrundlandschaft, die mit wenigen feinen Strichen angedeutet ist. Aber es liegt doch ein großer Reiz in diesen ganz einfachen Darstellungen: Mit welchem Eifer sind die Kinder alle beim Spiel! Es sind wirklich echte und rechte Kinder, keine kleinen großen Menschen und auch keine Puppen. Aber in der Formengebung deutet noch wenig auf den künftigen Meister hin. Überhaupt paßt auf alle bisher besprochenen Sachen, soweit ich sie zu Gesicht bekommen, das spätere harte Wort des Cornelius: „Ihre Wiener Sachen sind wie von einem Frauenzimmer!" — Cornelius wollte natürlich damit sagen, daß Schwind sich erst durch seinen heilsamen Einfluß zu einem männlichen Stil hindurchgerungen. Dieser Ansicht des Cornelius muß aber aufs entschiedenste entgegengetreten werden. Zum mindesten enthält sie eine sehr starke Übertreibung. Allerdings hat Schwinds Stil durch den Einfluß des Cornelius an Männlichkeit gewonnen, aber der junge Künstler hatte sich schon, ehe er Cornelius und dessen Werke je gesehen, zu einer solchen Höhe der Meisterschaft emporgearbeitet, daß jene scharfe Kritik nicht berechtigt war. Den vollgültigen Beweis dafür liefert der treffliche „Spaziergang", der sicher in das Jahr 1827, vor Schwinds Ausflug nach München, fällt[18]) (Abb. 13). Die Kinderbelustigungen sind im Frühling und der Spaziergang im

Abb. 23. Armut und Mangel. Bez.: „Moritz von Schwind." Ca. 1830.
Federzeichnung (0,32 m h., 0,45 m br.) im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.

Sommer ein und desselben Jahres entstanden! Es ist ganz erstaunlich, wie schnell Schwind sich damals entwickelt hat. Dabei darf man aber auch nicht vergessen, daß er die Kinderspiele als lästige Brotarbeit schnell hingeworfen, an dem Spaziergang dagegen mit voller Künstlerliebe gearbeitet

Abb. 24. Holzschnitt auf dem rückwärtigen Deckel des „Taschenbuches für vaterländische Geschichte“ von Joseph Frhr. v. Hormayr. 1830. Verlag der G. Franz'schen Buchhandlung in München.

hat. Für mich gehört dieses Gemälde, das der Künstler mit erst 23 Jahren geschaffen, zu den schönsten Werken seiner Palette. Besonders das spezifisch Malerische, die Verteilung von Licht und Schatten, sowie die Färbung ist dem Künstler hier so vorzüglich gelungen, wie kaum bei einem seiner späteren Werke. Der kecke Griff ins volle Menschenleben, die vollkommen prätentionslose und doch so hoch poetische Wiedergabe der Wirklichkeit ist geradezu einzig.

„Aus dem hohlen finstern Thor
Dringt ein buntes Gewimmel hervor...
Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
Aus Handwerks- und Gewerbes-Banden,
Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
Aus der Straßen quetschender Enge,
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
Sind sie alle ans Licht gebracht.
Sieh' nur, sieh'! wie behend sich die Menge
Durch die Gärten und Felder zerschlägt.“

Über all' die „geputzten Menschen“ aber, die zum Thor hinaus- und hineinwandern, ist der ganze Zauber echt biedermaierscher Gemütlichkeit ausgegossen. Man kann das Bild wieder und immer wieder betrachten und

entdeckt stets neue reizende Einzelheiten darauf. Die beiden grüßenden jungen Mädchen, besonders aber die Dame rechts, sind von echt Schwindischer Schönheit und Anmut verklärt und dabei so scharf individualisiert, wie wenige von den Frauengestalten aus des Künstlers späterer Zeit.

er ist noch unschlüssig, wohin er sich wenden soll, aber eines weiß er, daß er die Stadt verlassen will, wo das liebe Mädchen weilt, das durch unübersteigliche Hindernisse wie auf dem Bilde, so auch im Leben von ihm getrennt ist.

Ob es erlaubt ist, diese Deutung der

Abb. 25. Holzschnitt auf dem Deckel des „Taschenbuches für vaterländische Geschichte“ von Joseph Frhr. v. Hormayr. 1830. Verlag der G. Franz'schen Buchhandlung in München.

Der kleine Mann aber mit dem Cylinder hinter der Pappel in der Mitte des Bildes ist Schubert und der Lange neben ihm der Schubert-Sänger Vogl. Im Vordergrunde links endlich sitzt Schwind selbst als Wanderer, in das Studium einer Landkarte versunken. Wir können mithin in diesem Gemälde auch das erste „Reisebild“ begrüßen. Der junge Wanderer studiert die Landkarte,

lieblichen Episode in der tief beschatteten linken Ecke des Bildes zu geben, wer vermöchte dies zu sagen? — Eine Anspielung auf irgend einen Liebesroman des jungen Künstlers hat man auch schon vor mir darin gesehen. Thatsache ist, daß Schwind damals die Schmerzen einer unglücklichen Jugendliebe litt. Süße Hoffnungen waren in seiner Seele genährt worden, aber dem

Abb. 26. Gambrinus. 1832.
Holzschnitt von Neuer, Titelbild in Spindlers „Zeitspiegel“.
Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.

„armen Maler“ war es nicht beschieden, die ersehnte Braut heimzuführen. Auf diese Lebenserfahrung spielt vielleicht die fragliche Episode des Spazierganges an, zweifellos aber verdankt dieser unglücklichen Liebe „Der Wunderliche Heilige“ seine Entstehung (Abb. 14—17). Der Künstler suchte sich von dem Druck, der auf ihm lastete, in Goetheſcher Weise zu befreien, indem er all das, wovon sein junges Herz zum Zerspringen voll war, in ein künstlerisches Gebilde bannte. „Der Wunderliche Heilige“ besitzt die Form eines mittelalterlichen Flügelaltärchens und ist zum Teil auf Goldgrund gemalt. Um die drei Hauptbilder ziehen sich arabeskenartig eine ganze Anzahl kleinerer Darstellungen herum. Ganz unten in der Mitte gewahren wir eine Wiege, in der Zwillinge den ersten süßen Kindesschlaf miteinander thun. Aber hinter der Wiege erhebt sich ein Wegweiser, der ihnen verschiedene Wege weist. Ihre Schutzengel selber führen sie auseinander. Der Bruder zur Rechten wird ein fröhlicher Musikant und er findet auch bald lustige Gesellen.

„Hei! was die Becher klangen,
Wie brannte Hand in Hand:
Es lebe die Liebste deine,
Herzbruder im Vaterland!“

Die Herzallerliebste ist auch bald gefunden. Tags über bringt er ihr ein Ständchen und wenn der verschwiegene Abend gekommen, hüllt er sich in seinen langen Mantel und herzt und küßt sie heimlich am Kammerlfenster. Als aber der arme Musikant, der nichts sein eigen nennt als seine Geige, um die Braut anhält, da schleudert ihm die eine der garstigen Tanten so energisch den Korb entgegen, daß ihm vor Schreck der Hut aus der Hand fliegt. Das gleichfalls erschreckte Mädchen aber wird von der anderen Tante auf die Wege der Weltklugheit verwiesen und sie ist auch treulos genug, um auf die „guten Ratschläge“ einzugehen und — wenn auch nicht ohne inneres Widerstreben — dem reichen Freier ihre Hand zu gewähren, der so täppisch ist, daß er von dem protzigen Vater zu seiner Zukünftigen geführt werden muß. Den armen Musikanten aber ergreift höllische Verzweiflung, er stürzt sich in den wilden Taumel des Kneipenlebens, wo es im buchstäblichen Sinne des Wortes drunter und drüber geht. Doch mitten in dem wüstesten Saus und Braus erfaßt ihn sanft sein Schutzengel, rettet ihn mitsamt der geliebten Geige und führt ihn in stiller Waldeinsamkeit mit seinem Zwillingsbruder zusammen.

„In den Armen liegen sich beide
Und weinen vor Schmerzen und Freude.“

Dem Bruder war es unterdessen ähnlich ergangen. Er hatte die Kräuter des Waldes gründlich studiert, um sich auf seinen ernsten Beruf als Arzt würdig vorzubereiten. Im Gotteshaus erblickt er zum erstenmal die zukünftige Geliebte. Sie erkrankt. Er

heilt sie und wird von heißer Neigung zu ihr entflammt. Sie aber läßt sich von faden Gecken den Hof machen und, als der junge Arzt um sie wirbt, wird er von der Mutter barsch zurückgewiesen, während der gute aber schwache Vater in ohnmächtiges Schluchzen ausbricht. Der Schmerz wirft den Jüngling aufs Krankenlager, von dem er als gebrochener Mann aufsteht und, von seinem Schutzengel geleitet, am Stabe hinauswankt in die Heilung spendende würzige Waldesluft. Beide Brüder führen jetzt in holder Eintracht ein beschauliches, der Musik und dem Studium der Natur hingegebenes Einsiedlerleben, wie uns das mittlere Hauptbild in so anmutiger Weise vor Augen führt. Daß sie aber trotz ihrer Kutten auf die harmlosen Freuden der Welt nicht Verzicht geleistet, dafür bürgt uns der stattliche Bierkrug und der Tabak, den sie aus langen Pfeifen behaglich schmauchen. Der Arzt heilt die Kranken unter den benachbarten Bauern, wofür diese dem mit dem Esel herumziehenden Bruder die Vorratskörbe trotz der Warnungstafel: „Das Betteln ist verboten!“ mit Schinken, Obst und Flaschen guten Weines reichlich füllen. Die beiden Brüder werden wegen ihrer wunderbaren Ähnlichkeit für eine Person gehalten und dieser „Wunderliche Heilige“ steht beim Volke in hohem Ansehen und wird in allen Nöten um Rat gefragt. Da ereignet sich denn das Sonderbare, daß jeder von den Beiden die frühere Geliebte seines Bruders heilen muß, deren eine wegen körperlicher Leiden und die andere in tiefer Trauer

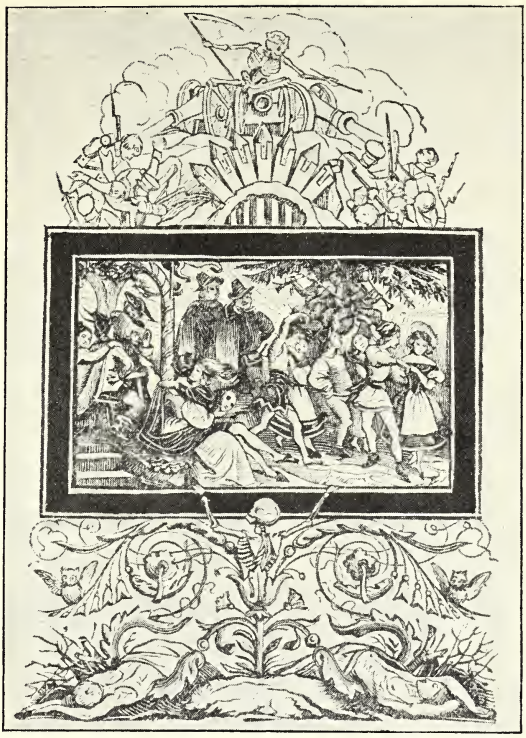


Abb. 27. „Freund Hein auf dem Mummenschanz.“ 1833. Aus Dullers „Grotesken und Phantasmagorien“. Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart. Holzschnitt von Neuer. Originalgröße.

Abb. 28. Genovefa verzeiht ihrem Gatten. Ca. 1833.
Bleistift- und Sepiazeichnung (0,28 m h., 0,53 m br.) im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 29. Aus d. Folge der Rauch- u. Wein-Epigramme. 1833.
Nach der Original-Radierung des Künstlers.
Verlag von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

um einen teuren Entschlafenen zu dem „Wunderlichen Heiligen" herausgepilgert ist. Dieses letzte Motiv war wohl eine Folge der zukunftssicheren Überzeugung Schwinds, daß das Mädchen, welches jetzt den „armen Maler" zurückgewiesen, es später noch einmal bereuen würde, um die Hand des berühmten Künstlers gekommen zu sein. Der „Spaziergang" steht technisch höher als „Der Wunderliche Heilige". Dieser aber ist inhaltlich bedeutender. Vor allem offenbart sich hier Schwinds unübertreffliches Erzählertalent, vielleicht seine allerglänzendste Eigenschaft, zum erstenmale mit durchschlagender Gewalt. Der 1828 entstandene „Wunderliche Heilige" war eines der ersten Werke, mit denen sich Schwind im Kreise des Cornelius in München einführte[19]).

Denn München hieß das Ziel, das der junge Wanderer auf der Landkarte gesucht und gefunden hatte. München stand zu jener Zeit mehr denn je im Mittelpunkt der deutschen Kunstbestrebungen. Cornelius schmückte damals die Glyptothek mit seinen Fresken aus, welche die größte Bewunderung der Zeitgenossen hervorriefen. Nach München war Schwind zum erstenmale vorübergehend im Herbst 1827 gekommen. Köstlich ist der Brief, in dem er auf der Rückreise, von Salzburg aus, seine Reiseeindrücke dem getreuen Freund Schober schildert. Über die Stadt München urteilt er als echter Wiener, für den es nur „a Kaiserstadt, nur a Wean" giebt: „Quoad villam ist München ein odioses Nest . . . Gegend caret." Und dann fährt er in demselben jugendlich-übermütigen Tone fort: „Die Galerie[20]) hat nach dem ersten Eindruck doch nur raros nantes und einen verhältnismäßigen gunges dazu. Das große Bild von van Eyck[21]) zog mich den ersten Tag sehr an und hoffte mir viel Genuß davon. Es ist äußerst ausführlich in den Köpfen und hin und her sehr natürlich, nachdem ich aber mit der Glyptothek bekannt geworden, fühlte ich einen unwiderstehlichen Abscheu vor dem kümmerlichen Wesen . . . Raffaels[22]) und Dürers Porträte hängen nebeneinander, von ihnen selbst gemalt. Raffael ist unglaublich schön, vor allem hat er einen Mund, der nicht wieder zu sehen, so strotzend und so edel dabei." Über Dürers Selbstporträt äußert er sich: „Die Farbe äußerst natürlich. Ich muß gestehen, daß ich Tage hatte, wo ich mich so hinein vertiefte, daß mir Dürer ganz melangefarb vorkam, dazu hat der Unglückliche einen Finger, der mich bei den besten Vorsätzen außer Fassung brachte. Die letzten Tage verlegte ich mich ausschließlich auf die Herrlichkeit Raffaels, wofür meine Augen etwas weiter geworden sind, als ich sie mitbrachte. Perugini sind sehr schöne, aber ein großer Mangel an Titian und ein Überfluß von überflüssigen Rubens, wohlverstanden, die fließen über von Menschen, Farben, Spektakel und allem möglichen Übermut. Ein Engelsturz strotzt von oben bis unten von Figuren, dazu ist alles in den gewagtesten und künstlichsten Stellungen, Kürzungen und Verschlingungen. Schon die Austeilung der großen Massen scheint darauf angelegt, einen um den Verstand zu bringen, während die einzelnen Haufen von Leichen in weniger als einer Woche nicht zu entziffern und wieder zu-

sammen zu bringen sind. Mit einigen Teilen habe ich dies Studium vorgenommen und fand alles zum Erstaunen korrekt und wohlüberlegt, aber zu viel, zu viel . . .“ Man darf bei diesen kühnen Urteilen bei Leibe nicht vergessen, daß sie nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für einen vertrauten Freund bestimmt waren. Andererseits erteilen sie uns den besten Aufschluß über Schwinds damaliges Verhältnis zur alten, zur klassischen Kunst. Auch sein sonst so freier Sinn stand soweit unter dem Einfluß biedermaierischer Beschränktheit, daß er der Kraftfülle des Titanen Rubens nicht gerecht wurde. Aber mit welcher Gründlichkeit studiert er dennoch den ihm nicht sympathischen Künstler! — Im Mittelpunkt seiner Bewunderung steht Raffael. Den Hinweis auf diesen einzigen Künstler hatte er schon von seinem Lehrer Schnorr erhalten und die Begeisterung für Raffael hat er sich sein ganzes Leben hindurch bewahrt. Treffend äußerte er gelegentlich über diesen Künstler, in dem sich die italienische Hochrenaissance wie in keinem zweiten verkörpert: „Raffael ist nicht nur zur rechten Stunde, sondern auch zur rechten Minute geboren. So etwas wiederholt die Natur nicht! Alles war vorbereitet, er brauchte nur die Erbschaft anzutreten.“ [23]) Als eine Frucht von Schwinds Studien nach Raffael haben wir seine h. Cäcilie anzusehen, aus der zugleich ein tiefes musikalisches Empfinden spricht (Abb. 20). Die noch köstlichere Studie dazu wetteifert geradezu mit Raffaels Federzeichnungen im Rhythmus und in der Anmut der Linien (Abb. 19). Merkwürdig ist Schwinds Urteil über das unvergleichliche Selbstbildnis unseres großen Albrecht Dürer. In das tiefere Verständnis der altdeutschen und speciell der Dürerschen Kunst wurde der junge Maler erst durch Cornelius eingeführt. Ehe er damals Cornelius persönlich aufsucht, „schummelte“ er sich „mit einiger Keckheit“ in den fertigen Saal der Glyptothek. Er schickt seinem Freund Schober einige Skizzen nach den dortigen Fresken und bemerkt dazu: „Sie werden, wiewohl nur ein Schatten, nebst dem, was ich davon sagen kann, genug sein, Dich zu überzeugen, daß hier Gedanken, Leben und Nahrung sind, die bisher nur ahnungsweise berührt worden . . . Es ist nicht die Mythologie der Alten, es ist ein ganz neu entdecktes Verständnis, ein neu entdeckter

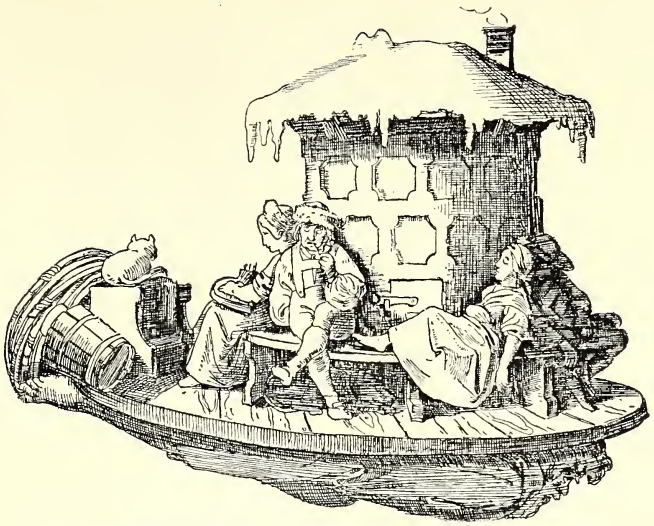


Abb. 30. Aus den Rauch- und Wein-Epigrammen. 1833.
Nach der Original-Radierung des Künstlers.
Verlag von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

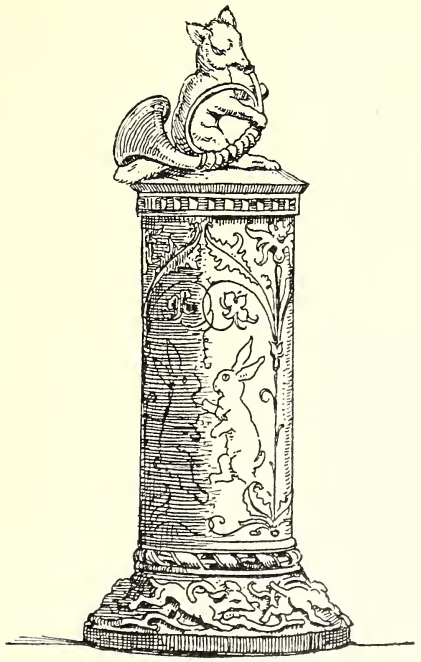


Abb. 31. Aus den Rauch- u. Wein-Epigrammen. 1833.
Nach der Original-Radierung des Künstlers.
Verlag von A. Bielefeld's Hofbuchhandlung in Karlsruhe.

Abb. 32. Gezeichnet wohl 1834.
Nach dem Holzschnitt in J. B. W. Hermanns „Volkskalender“ für das Jahr 1844.

ewiger Zusammenhang des menschlichen Lebens in seiner poetischsten und herrlichsten Entfaltung mit den Elementen. Die ganz unmittelbare Mitteilung, die einem durch die eifrige Anschauung der Bilder wird, die Kraft, die der ausgebildete Stil, die würdevolle Gestalt und Farbe giebt, das Leben, mit dem Dich die lebendige Größe der Komposition durchschauert, kann ich durch Worte nicht bezeichnen. Ich war fast täglich draußen und zu vier Stunden und ich hatte gerade Zeit, alle Gegenstände zu unterscheiden.“ Wenn man sich das feinsinnige Urteil über Raffael und die äußerst kritischen Auslassungen über Dürer und Rubens ins Gedächtnis zurückruft, so erstaunt man über diese übertriebene Wertschätzung eines Cornelius. Doch dies ist der Geist der Zeit. Cornelius stand damals auf dem Gipfel der Macht. Alles beugte sich seinem Genius, so auch Schwind. Und so entstand in dem Letzteren der Wunsch, ein Urteil des Cornelius über seine eigenen künstlerischen Leistungen zu hören. „Ich ging in die Glyptothek zu ihm und sagte, ich hätte etwas gemacht, er möchte sagen, wann und wo er es sehen wolle. Drauf lud er mich zum Abendessen ein ... Abends um 8 Uhr ging ich mit meiner Scharteke hin. Er selbst war noch nicht zu Haus ...“ Dagegen waren schon einige andere Künstler anwesend, so Heinrich Heß und Julius Schnorr. Als dann Cornelius, der vornehm wie ein Fürst lange auf sich warten ließ, endlich er-

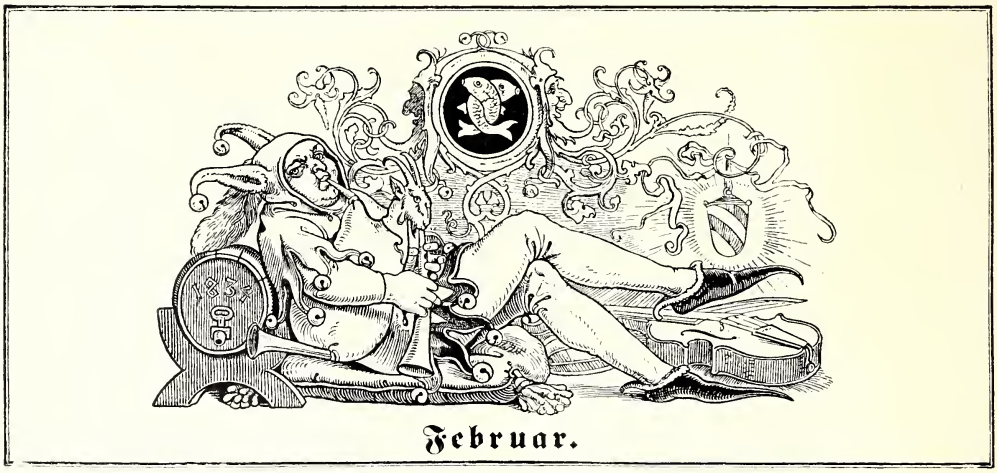


Abb. 33. Bez.: „1834.“ Vgl. Abb. 32.

Abb. 34. Vgl. Abb. 32.

schienen war, „kamen Biere, und nach einer kurzen allgemeinen Unterhaltung wendete er sich sehr freundlich zu mir und fragte mich um die Zeichnung, und ich ging ins Vorzimmer, wo ich sie gelassen hatte, und war unterwegs noch dumm genug zu denken, wenn er jetzt keck sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm's glaube." Aus diesen köstlichen Worten erkennt man, daß der junge unbekannte Maler Schwind sich bei aller grenzenlosen Bewunderung vor Cornelius doch bereits jener allgemein anerkannten Berühmtheit gegenüber als selbständiger Künstler fühlte. — Doch lassen wir wieder Schwind selber das Wort: „Cornelius nahm die Zeichnung und sagte: ‚Daß die Zeichnung Talent verrät, davon rede ich nicht, aber Sie haben für Ihre Jahre eine zu große Leichtigkeit.' Er zeigte auf einige Falten: ‚das ist nicht streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier. Es wäre schlecht, wenn ein Historienmaler alles nach der Natur machen müßte, man muß aus der Erinnerung natürlich zeichnen können. Es hätte wenig mehr Nachdenken gebraucht, so wäre es gut geworden. Nur Ernst, nur keinen Strich schlechter machen als man imstande ist.' Er sah mir immer fest in die Augen und wiewohl er mir nicht viel Schönheiten sagte, wendete ich keinen Blick von ihm. Unterdessen wurde zum Essen gerufen und er ging ganz lustig voraus. Es kamen Erdäpfel und Kalbsbraten, Salat und Butter ..." Nun wird gegessen und getrunken, auf des Cornelius' Gesundheit getrunken, auf des Königs

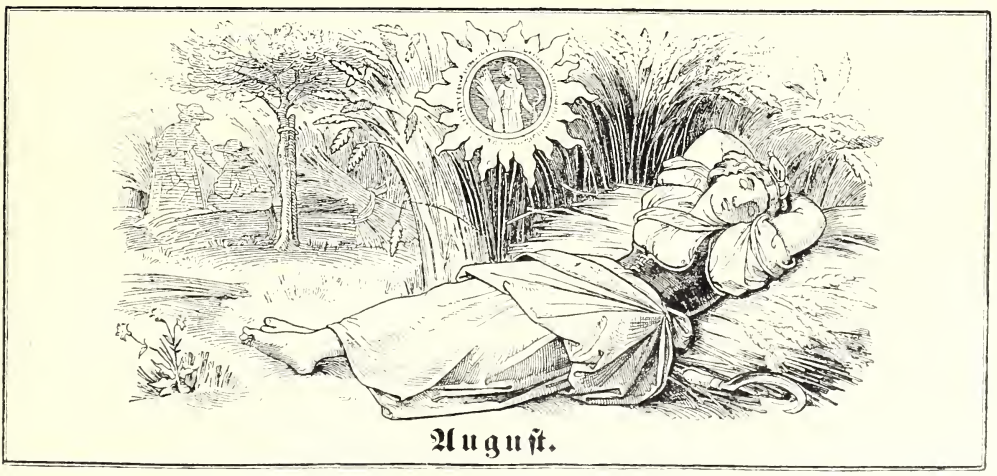


Abb. 35. Vgl. Abb. 32.

Abb. 36. Aus dem Hohenschwangauer Cyklus. 1835.
Aquarell (0,14 m h., 0,09 m br.) in der k. Privatbibliothek München, Residenz.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Gesundheit getrunken, viel getrunken, so daß Schwind zum Schluß sehr lustig wurde und einen „Schwips" bekam. „Während der Lustigkeit sagte Cornelius zu mir, da er eben einiges von Wien mit mir sprach: ‚Sie kommen doch nach München und das bald?' Worauf ich sagte und noch sage: So bald es im geringsten möglich ist." — In demselben Briefe äußert sich Schwind sehr entzückt über die Zustände an der Münchener Akademie, besonders über die günstige Gelegenheit zum Akt- und zum Karton-Zeichnen. Aber trotz aller Begeisterung ließ er sich seinen hellen Blick nicht trüben: „Die jungen Leute sind sehr sonderbar. Wenn ich denke, wie einer in Wien empfangen wird, so grauft einem vor dieser Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit zugleich. Zeichnen, Freskomalen und vor allem sitzen können die Kerls, daß es ein Spektakel ist. Ich habe mich aber des Gedankens der Fabrikmäßigkeit nicht enthalten können." — Doch dies ist nur ein Bedenken nebensächlicher Art. Er schließt seinen Brief mit den begeisterten Worten: „ich habe nie von größeren und herrlicheren Dingen gedacht oder gesprochen, als von des göttlichen Cornelius Werken . . ."

Diese Reise nach München im Jahre 1827 ward für Schwind ausschlaggebend. Er beschloß, sich dauernd daselbst niederzulassen, um sich unter Cornelius weiter auszubilden. So schied Schwind von Wien. Ahnte er damals, daß er nie wieder zu ständigem Aufenthalt hierher zurückkehren würde? — Eine „immerwährende Sehnsucht" nach der herrlichen Kaiserstadt an der blauen Donau, nach seiner geliebten Heimatstadt, hat er sein ganzes Leben lang nicht verwinden können.[24]) Die glückseligen Jugendjahre aber, die er in Wien zubrachte, sind als Grundlage für sein gesamtes Schaffen von höchster Bedeutung, weil er hier das erlebte, was er später malte: Freundschaft, Liebe,

Abb. 37. Der Falkenjäger. Aus dem Hohenschwangauer Cyklus. 1835.
Aquarell (0,21 m h., 0,11,5 m br.) in der k. Privatbibliothek, München, Residenz.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Musik und Orgelklang. Er war 24 Jahre alt, als er von Wien nach München übersiedelte. Er hatte bereits etwas im Leben durchgemacht, er hatte sich im Kampf ums Dasein wacker durchgeschlagen, er hatte eine unglückliche, ihn tief im Innersten bewegende Liebe durchgekostet, er hatte den Beifall der Besten, eines Goethe und eines Beethoven

Abb. 38. Aus dem Hohenschwangauer Cyklus. 1835.
Aquarell (0,11,5 m h., 0,15,5 m br.) in der kgl. Privatbibliothek, München, Residenz.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 39. Studie zur ersten Fassung von Ritter Kurts Brautfahrt. Um 1830.
Durchstrichene Federzeichnung (0,11 m h., 0,13,5 m br.) im Besitz von H. Dr. Naue, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

errungen, er hatte ein Kunstwerk wie den „Spaziergang“ geschaffen und ein herrliches Gedicht, den „Wunderlichen Heiligen“ gedichtet, er hatte bereits seine größten späteren Schöpfungen, den „Ritter Kurt“, die „Gerechtigkeit Gottes“, die „Melusine“, das „Aschenbrödel“, die „Sieben Raben“ im Geiste konzipiert. Wahrlich, der Mann hätte auch Großes vollendet, wenn er nicht nach München gegangen wäre. Die Größe steckte in ihm. Auf keinen Fall kann man ihn als einen „Schüler und Nachfolger“ des Cornelius und ein Produkt der Münchner Schule auffassen. Er hat in München Einflüsse erfahren, aber er steht dennoch in Summa dem Cornelius und seiner Schule selbständig und zwar nach meiner Ansicht auch zum mindesten ebenbürtig gegenüber. War es überhaupt ein Glück für ihn, daß er nach München kam? — Hat dieses Moment auf seine Entwicklung günstig oder ungünstig eingewirkt? — Die Wahrheit liegt wohl auch hier, wie so häufig, in der Mitte. In Wien verlor sich das Schaffen des einzelnen Malers im Getriebe der Großstadt. In München war dies ganz anders. München war und ist auch heute noch trotz allem, was man und zwar mit Recht dagegen einwenden kann, die

Abb. 40.
Ritter Kurts Brautfahrt. Erste Fassung. Wahrscheinlich aus dem Jahr 1830.
Nach einer Radierung von J. Thäter. Äußerst seltenes Blatt.
(0,32,5 m h., 0,52,5 m br.)

Abb. 41. Ritter Kurts Brautfahrt. (Untere Hälfte). Ölgemälde (1,21 m h., 1,09 m br.), Karlsruhe, Kunsthalle. Vollendet 1839.
Nach dem Stich von Julius Thäter, Sächs. Kunstvereinsblatt für 1846. Verlag von H. O. Miethke in Wien.

deutsche Kunsthauptstadt. Hier wird der Künstler nicht durch ein brausendes, aufregendes und dennoch großenteils inhaltsloses Großstadtleben von seinem Beruf abgezogen. Hier steht die Kunst im Mittelpunkt der Interessen, den Stufen des Thrones am nächsten, sie hat Beziehungen zu allen Schichten des Volkes, sie durchdringt alle Kreise. In München nahm der Maler eine andere soziale und gesellschaftliche Stellung ein, wie in Wien. Und zu dieser hohen Stellung der Künstlerkraft seiner bedeutenden Persönlichkeit sehr wesentlich beigetragen zu haben, ist gerade eines der Hauptverdienste des Peter Cornelius. Ferner erschloß dieser dem jungen Schwind, wie bereits erwähnt, das tiefere Verständnis für die altdeutsche, speciell Dürersche Kunst. Endlich wurde die Schwind angeborene Schärfe, Sicherheit und Kraft seines Striches, sowie die Präzision in der Durchführung des künstlerischen Hauptgedankens durch den Einfluß des Cornelius noch gesteigert. Aber diese Sicherheit im Zeichnen, besonders der Figuren, verleitete jenen wie diesen bisweilen zur aufdringlichen Schaustellung technischer Fertigkeiten. „Das Ständchen“ und „Mangel und Armut“ gehören zu denjenigen Blättern Schwinds, die den Einfluß des Cornelius am deutlichsten erkennen lassen (Abb. 22 und 23). Es liegt da etwas Prätentiöses und Gewolltes in diesen zweifellos vorzüglich gezeichneten Muskelmännern, wie es bei den Wiener Jugendarbeiten nie der Fall ist und wie es Schwind glücklicherweise später wieder gänzlich überwunden hat. Im übrigen sind diese beiden Blätter allerdings sehr hoch anzuschlagen. Aus dem „Ständchen“ spricht ein prächtiger Humor und aus „Mangel und Armut“ ein ganz großartiger Ernst. Wie Dürer die Apokalypse, so hat Schwind hier eherne Worte des alten Testamentes in buchstäblicher Anlehnung an den Text und doch wieder in gänzlich freier Auffassung trefflich illustriert. Alles, was in den Textworten steht, ist ausgedrückt und nichts darüber. Dieser Präzision in der Erfassung des Gedankens entspricht die straffe Komposition. Man könnte sich nichts hinwegdenken ohne die gesamte Komposition zu zerstören. Der Genuß all dieser Vorzüge wird nur leider durch das Prätentiöse in der Zeichnung der Figuren beeinträchtigt. Doch dies war nicht der einzige Nachteil, der Schwind aus dem Einfluß des Cornelius erwuchs. Er hatte sich in Wien angelegentlichst bemüht, sich nicht nur im Zeichnen und Komponieren, sondern auch im Ölmalen auszubilden und die Bildnisse seiner selbst und seines Bruders, besonders aber der „Spaziergang“, zeigen ihn uns auf einer gewissen Höhe als Kolorist (Abb. 1, 9, 13). Hätte er sich nach dieser Richtung weiter entwickelt, so würden seine späteren Ölbilder nicht so hart, bunt und

Abb. 42. Ritter Kurts Brautfahrt. Bruchstück. a. Schwind, b und c. seine Brüder, d. Cornelius, e. Schnorr. 1. Ernst Frhr. v. Feuchtersleben. 2. Anastasius Grün (Graf v. Auersperg). 3. Franz v. Schober. 4. Grillparzer. 5. Bauernfeld. 6. Lenau (Nikolaus Niembsch v. Strehlenau).

kalt in der Farbe geraten sein, wie dies bei einer großen Anzahl derselben thatsächlich der Fall ist. — In München herrschte damals eine durch Unfähigkeit hervorgerufene souveräne Verachtung der Ölmalerei. Als Schwind zum erstenmal nach München kommt, da äußert er sich in dem schon mehrmals erwähnten Briefe: „Nun bitte ich Dich, ob einer die Lust haben soll, das Freskomalen mühsam zu erlernen, Kalkdampf zu schlucken und das Ölmalen aufzugeben. Unsereiner nicht im mindesten.“ Diese gesunde Jugendansicht hat er dann keine Genre-Malerei, antwortete Schwind — allerdings in viel späterer Zeit, beiläufig in den 60er Jahren — auf die Frage eines seiner Schüler nach dem Unterschiede zwischen Genre- und Historienmaler kurz und schlagend: „Es giebt in der Kunst noble Menschen und Knoten und nachher sind wir fertig.“ — Mit der Historienmalerei hängt aufs innigste das große Format zusammen. Die Begabung auch der genialsten Menschen hat eine Grenze. Schwinds Begabung war auf ein kleines Format beschränkt. In Wien, wo er nur seinem künstlerischen Instinkte folgte, hat er

Abb. 43. Schwebender Amor in Umarmung mit Psyche. 1838.
Studie zu den Fresken im Schloß Rüdigsdorf bei Altenburg. Federzeichnung (0,21,5 m h., 0,34 m br.).
München, Maillinger-Sammlung. Zum ersten Mal veröffentlicht.

leider dem Einfluß des Cornelius geopfert und sich der in München damals herrschenden Richtung anbequemt, welche den Schwerpunkt auf die Zeichnung des Kartons legte. Damit hängt noch etwas anderes zusammen. In Wien war Schwind ein Künstler schlechtweg, in München wurde er von der krankhaften Begeisterung für die „hohe Kunst, die Historienmalerei“ angesteckt. Ganz und gar hat sich Schwind diesen Einflüssen nie ergeben, sondern seine gesunden freien Anschauungen gegenüber den einseitig gesteigerten des Cornelius stets gewahrt. Während dieser z. B. kurz und gut sagte, für ihn gebe es dasselbe nie verlassen. Unter dem Einflusse der Corneliusschule dagegen hat er sich auch an Bilder größeren Formates gewagt, die regelmäßig unter dem Niveau der kleinen Kabinettstücke blieben. Alles in allem genommen, halten sich die guten und die schlechten Einflüsse, die Schwind in München erfahren, ungefähr die Wage. Überhaupt darf man die Bedeutung all dieser Momente nicht zu hoch anschlagen, da sie sich ja nur auf die Kunstmittel erstrecken, das Ureigenste der Schwindschen Kunst, ihren poetischen Inhalt, dagegen gar nicht berühren.

Die Not des Lebens trat in jener ersten

Abb. 44. Studie zu der „Einweihung des Freiburger Münsters“. Um 1840. Federzeichnung (0,24,5 m h., 0,37,5 m br.). München, Maillinger Sammlung. Zum ersten Male veröffentlicht.

Münchner Zeit an den jungen Künstler noch dringender heran, als in den Wiener Jahren. Aber der Humor verläßt ihn auch jetzt nicht, wie dies aus dem Briefe hervorgeht, in dem er seinen Freund Schober um Geld bittet und der mit den Worten schließt:

„Sonst müssen Mantel, Uhr und Pfeifel
Ins Leihhaus wandern und zum Teufel!“

Doch Schwind lebte nicht etwa von geborgtem Geld, vielmehr verdiente er sich seinen Lebensunterhalt redlich durch Illustrationen, die er größtenteils für die Werke seiner Freunde Duller, Spindler, Bechstein anfertigte. So entstand auch die prachtvolle „Romanze“, welche, die Laute spielend, auf stolzem Roß durch den Zauberwald sprengt, in dem die Vöglein singen und in dessen Tiefe die stille Köhlerhütte versteckt liegt (Abb. 24). So entstand auch die noch schönere ernste „Legende“, die neben dem Grabstein vor dem Bildstöckl mit der Pietà sitzt und mit ihren feinen echt Schwindischen Händen die Blätter der „Legenda Aurea“ umwendet (Abb. 25). Wie ist es Schwind hier gelungen, einen ganz eigenen Legenden-Ton anzuschlagen! — Etwas konventioneller sind die Illustrationen zu Spindlers Taschenbüchern für die Jahre 1831—35. Ganz prächtig, originell und lebensvoll ist dagegen der „Gambrinus“, den Schwind als Titelbild für Bechsteins „Zeitspiegel“ zeichnete (Abb. 26). Hier konnte er seinem angeborenen Humor die Zügel schießen lassen. Der „Gambrinus“ ist aus dem Münchner Boden herausgewachsen und nur für denjenigen völlig verständlich, der mit den Kneipsitten der bierehrlichen Stadt an der Isar gründlich vertraut ist. In der Mitte erblicken wir den Gambrinus in der eigentümlichen Stilisierung und in der halb stehenden, halb liegenden Stellung der frühmittelalterlichen Siegel- und Grabfiguren. Er ist mit dem Schwert umgürtet und mit der Lanze wohlbewehrt. In der Linken aber hält er ein schäumendes Bockglas, sein Haupt krönt ein Hopfenblütenkranz, sein schwammiges feucht-fröhliches Gesicht mit den schwimmenden Augen erglänzt von Zecher-Wonne. Der Gott des guten Trunkes aber ist arabeskenartig rings von seinen Jüngern und Anhängern umgeben. Links zieht ein Zug durstiger Seelen, Civil und Militär, mit einer Prozessionsfahne zum „Bock“ hinaus, der aus riesigem Fasse geschenkt wird. Auf diesem sitzt ein Fiedler und spielt einer lustigen Gesellschaft auf, die um einen Maienbaum tanzt. Darüber läßt sich ein wandernder „Bursche“ von

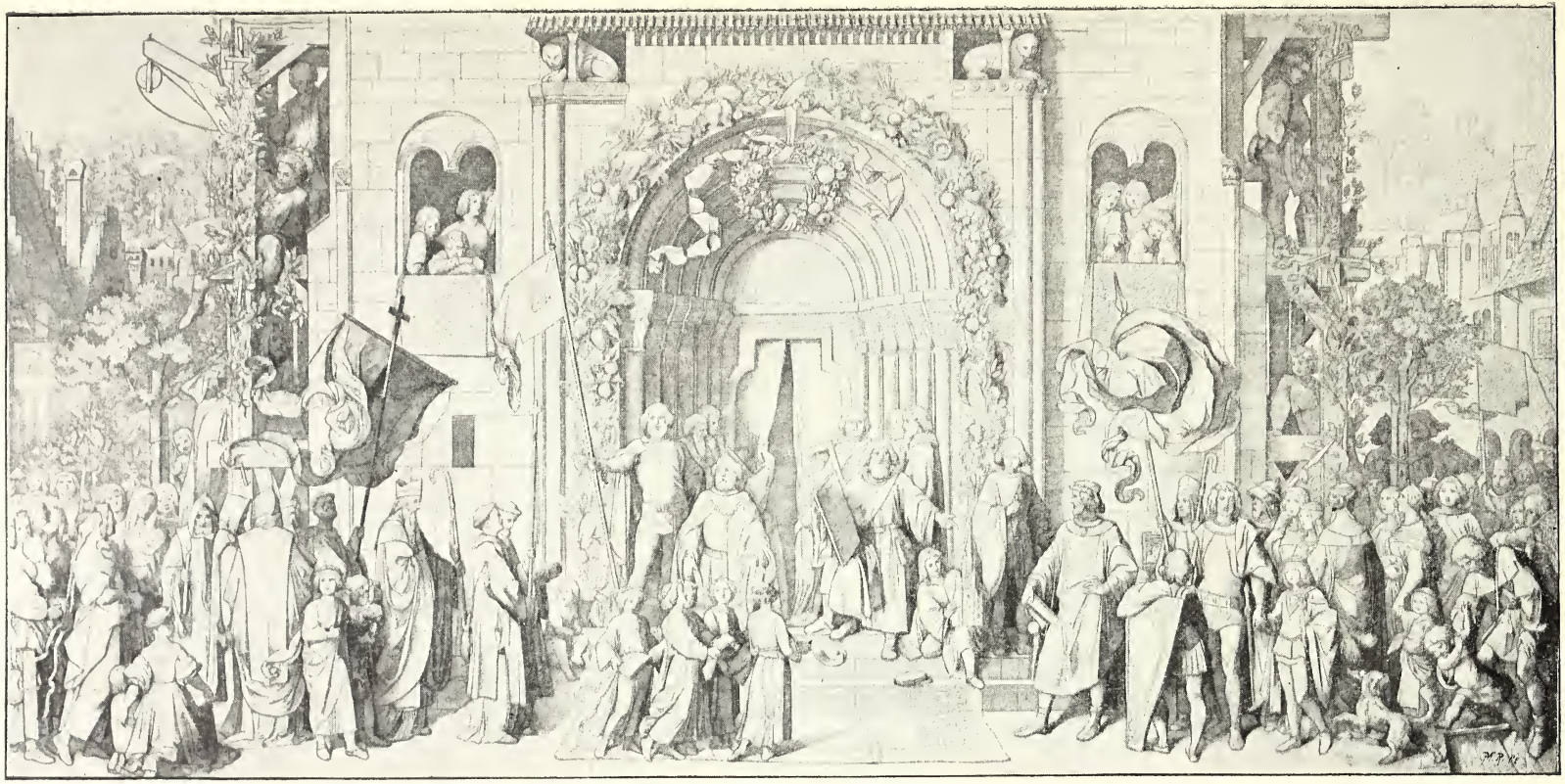


Abb. 45. Die Einweihung des Freiburger Münsters. Fresko in der Karlsruher Kunsthalle. Um 1840.
Nach dem im Verlag von Carl Gräf in Dresden erschienenen Stich von Julius Ernst.

Abb. 46. Die Reitschule. 1840.
Aquarellierte Federzeichnung (0,17 m h., 0,73,5 m br.) im Besitz von H. Hermann v. Schwind, Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

„einer Frau Wirtin Töchterlein" das herrliche Naß kredenzen. Noch höher droben bringt ein fröhlicher Kreis eine Gesundheit aus, während die beiden Maßkrug-Frauentürme, das charakteristische Wahrzeichen der Stadt München, freundlich herübergrüßen. Zu Häupten der Gesellschaft erblicken wir das blauweiße bayerische Weckerlnschild, dem auf der anderen Seite das „Münchner Kindl"-Wappen entspricht. Die Darstellung aber wird durch das Wahrzeichen des edeln Schäfflerhandwerks gekrönt. Unterhalb des „Münchner Kindls" wirft der „Bock" einen Berauschten nieder, während der verliebte Musikant sein flammendes Herz mit Strömen Biers zu löschen trachtet. Zu dessen Füßen beginnt dann der Heimmarsch. Bierselige liegen sich in den Armen, andere gleiten sanft in die Gosse und die bessere Hälfte hat Mühe, ihren wankenden Gatten unter dem schützenden Regendach ins sichere Heim zu bringen, wo er sich mit dem Hute auf dem Kopf ins warme Bett legt, die Stiefeln sorgsam neben sich auf den Stuhl stellt, während er die Kleider auf die Erde geworfen hat. Der feiste Gambrinuskopf aber lacht die von ihm bezwungene Welt aus. Das Ganze ist kompositionell ein lustiges Gegenstück zu dem ernsten „Wunderlichen Heiligen".

Dieselbe spielend erzählende Art, wie beim Gambrinus, erkennt man auch beim „Totentanz" wieder. Welch packender Gegensatz zwischen den harmlos tanzenden Bauern und dem grausen Tod, der den anstürmenden Soldaten Pulver und Blei entgegenspeit! (Abb. 27.)

So schaffte Schwind fleißig in der Stille weiter, bis er durch einen größeren Karton „David und Abigail" die nähere Aufmerksamkeit des Cornelius auf sich zog. Dieser, in künstlerischen Dingen damals die ausschlaggebende Persönlichkeit in München, empfahl ihn zur Ausschmückung der königlichen Residenz. Der Königsbau der Residenz war vollendet. Cornelius, Schnorr, Heß und Andere erhielten den Auftrag, denselben mit Fresken zu verzieren. Diesen bereits berühmten Männern sich anschließen zu dürfen, war für den jungen unbekannten Maler damals eine hohe Auszeichnung. Er erhielt im Jahre 1832 den Auftrag, das Bibliothekszimmer der Königin mit Fresken nach Tiecks „Phantasus" auszuschmücken, also eine seiner Begabung sehr entsprechende Aufgabe, die er zur größten Zufriedenheit der Auftraggeber löste. Er stellte hier allegorische Figuren, den gestiefelten Kater, Octavian, Fortunatus, Genovefa (Abb. 28) u. a. dar. Genovefa ist eine der rührendsten Gestalten der deutschen Sage. Die Tochter des Herzogs von Brabant, ward sie dem Pfalzgrafen Siegfried vermählt. Als dieser nach einer längeren Abwesenheit heimkehrte, beschuldigte sie der Haushofmeister Golo, der sie vergeblich zur Sünde hatte verlocken wollen, die eheliche Treue gebrochen zu haben. Sie ward zum Tode verurteilt. Der Henker aber, von Mileid ergriffen, vollzog das Urteil nicht, sondern verbrachte sie in die Wildnis des Ardennenwaldes. Hier lebte sie sechs Jahre in einer Höhle, sich und ihren inzwischen geborenen Sohn „Schmerzenreich" von Kräutern und der Milch einer Hirschkuh nährend, bis ihr Gemahl, der ihre Unschuld erkannt hatte, sie auf einer Jagd wiederfand und auf sein Schloß zurückführte. —

Der Vollständigkeit halber sei hier gleich hinzugefügt, daß Schwind einige Jahre später, nämlich 1836, für den Habsburgersaal der Residenz den Entwurf eines Kinderfrieses zeichnete, welcher von Julius Schnorr ausgeführt wurde. Dieser Kinderfries, welcher die glücklichen Kulturzustände in

Abb. 47. Der Vater Rhein. Der Karton 1844, das Gemälde 1848 vollendet.
Ölbild auf Leinwand (2,15 m h., 4,46 m br.) in der National-Galerie, Berlin.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Deutschland zur Zeit Rudolfs von Habsburg verkörpert, ist ein „Juwel von heiterem Humor und reizender Erfindung“ reits das erste derjenigen Werke, die seinen Namen berühmt gemacht haben, 42 kleine Blätter zur Verherrlichung der edeln Künste

Abb. 48. Ölgemälde im Leipziger Museum. 1843/44.
Nach dem Stich von A. Göbel. Frankfurter Kunst-Vereinsblatt für 1850. Die Umrahmung nicht von Schwind.

und gilt als „das in seiner Art vollendetste Kunstwerk des ganzen Neubaues.“ [25])

Um diese Zeit zeichnete Schwind be- des Rauchens und Trinkens, wovon das dreißigste „1833“ datiert ist. Sie sind erst 1844 als eigenhändige Radierungen

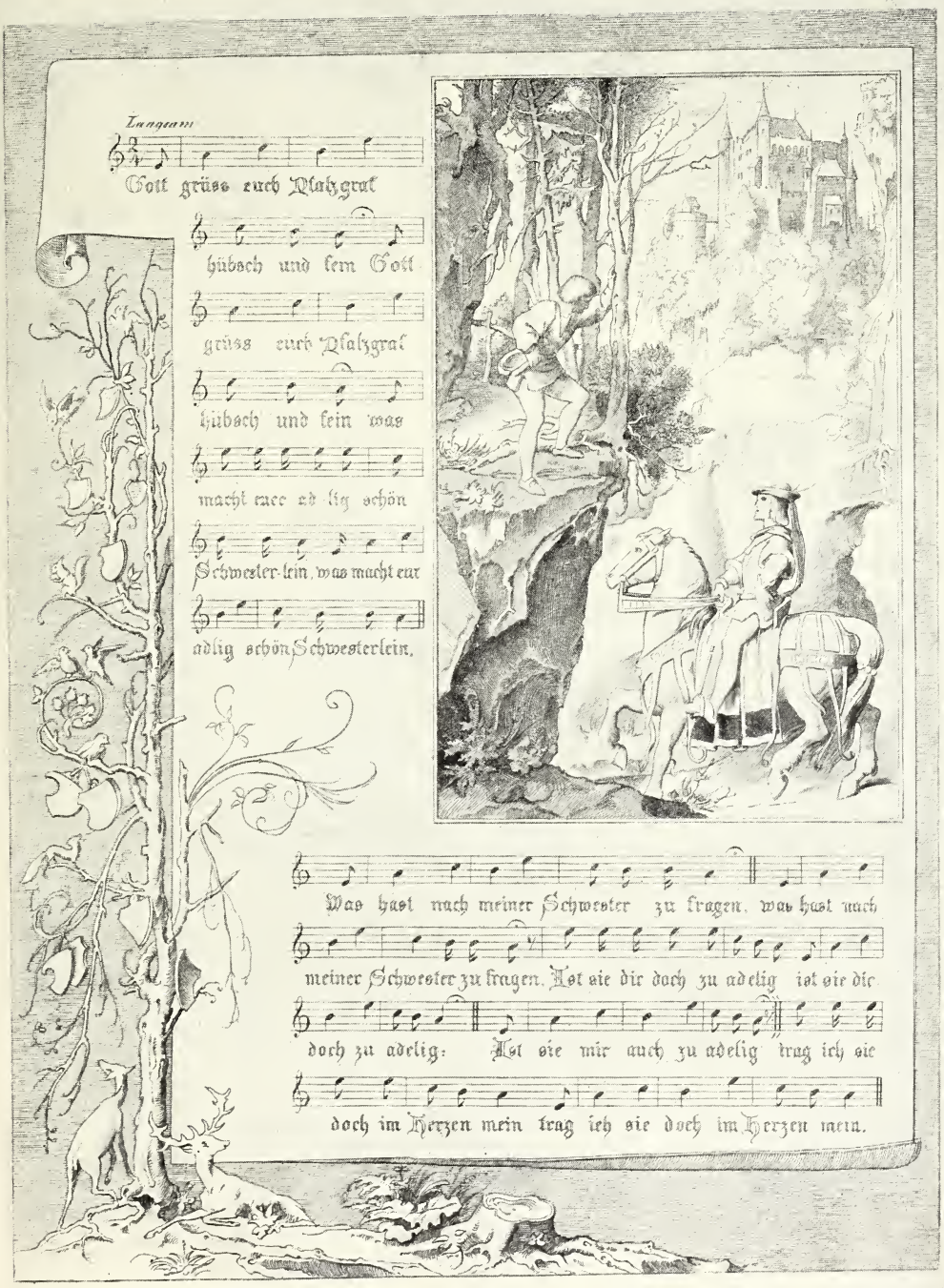


Abb. 49. Der Pfalzgraf. Um 1845.
Radierung von J. C. Müller in „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler". Leipzig, Hermann Vogel.

des Meisters mit erklärendem Text in Versen von Freiherr Ernst von Feuchtersleben erschienen. Die Folge wird von einem Raucher eröffnet, der mit den Wolken seiner Pfeife die Sorge verscheucht. Auf einem anderen Blatt sehen wir eine

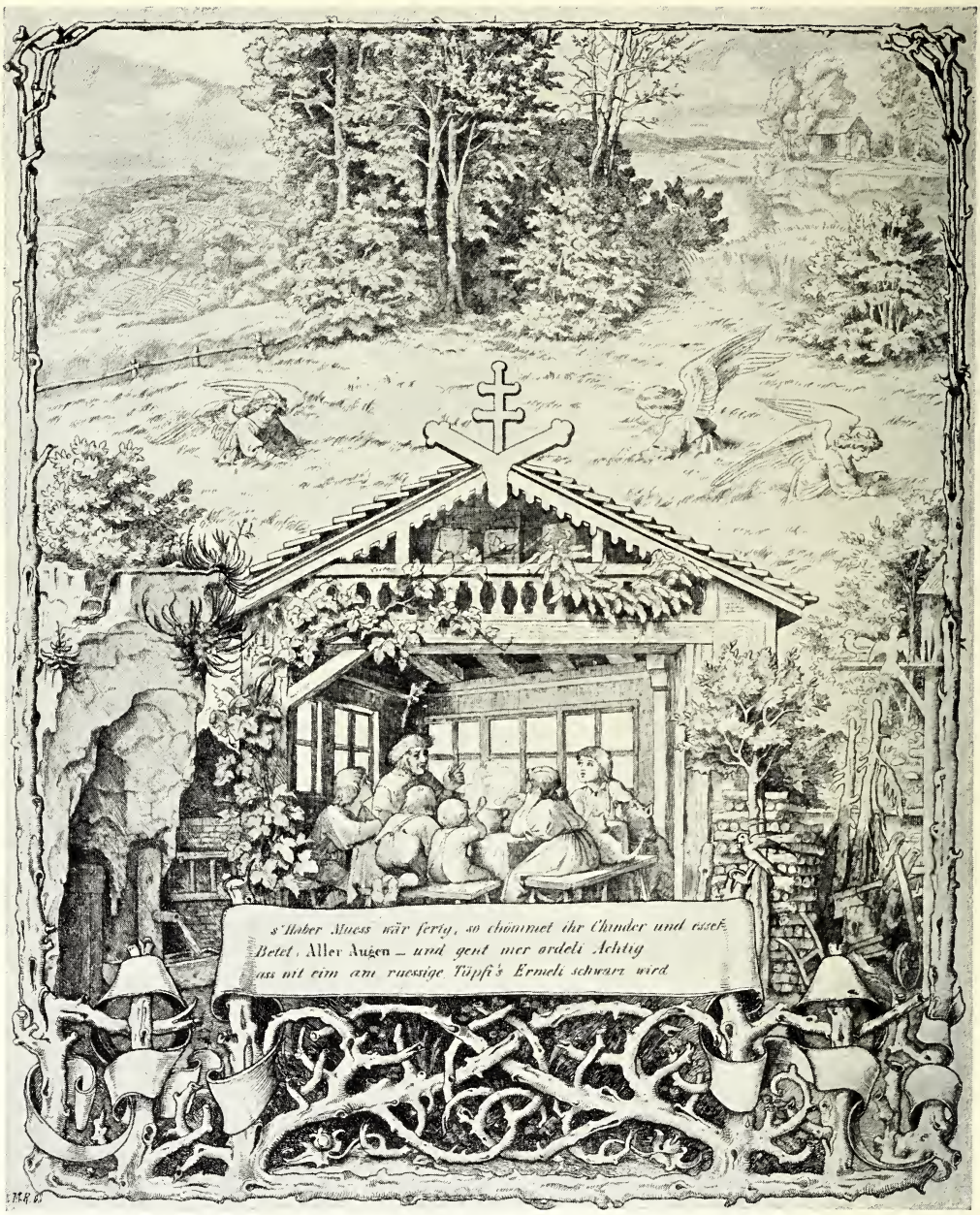


Abb. 50. Das Haber-Mueß. Radierung von Carl Clasen. Um 1845.
Aus „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler". Leipzig, Hermann Vogel.

reizende junge Dame, die einem Herrn behülflich ist, die schwer entzündliche Cigarre an der alten verglimmten anzuzünden (Abb. 29).

„Wie die Beiden sich geberden,
Wenn sie nur erst stille hält,
Wird's ein Kuß am Ende werden:
Das ist so der Lauf der Welt."

Äußerst anmutig ist eine andere Dame, die den fertigen Tabaksbeutel in Händen, in den sie all' ihr Liebessehnen hineingehäkelt, nach dem innig Geliebten zum Fenster hinausschaut. — Auf die Rauchscenen folgen Entwürfe zu Pfeifenköpfen. Auf dem bekanntesten sehen wir einen jungen Maler nach langem Marsche behaglich am warmen Ofen, dem Kopf der Pfeife, sitzen und aus langem Rohr schmauchen,

Abb. 51. Sackpfeifer und Einsiedler. Um 1845.
Nach der Original-Radierung (0,24,5 m h., 0,18,5 m br.) Schwinds.

während sein Malzeug neben ihm am Boden liegt und Rock, Schirmmütze und hohe Wanderstiefeln am Ofen trocknen und oben auf diesem der warme Punsch verheißungsvoll dampft und duftet. Schwind schildert hier geradezu klassisch den Reiz der warmen gemütlichen Stube, den nur derjenige vollauf zu würdigen weiß, der die Schneid hat, allem Unbill der Witterung und allen Strapazen anstrengender Fußwanderung zu trotzen. Nicht minder anheimelnd ist der andere unter dick beschneitem Dache befindliche Kamin, an dem sich eine Bauernfamilie mit ihrem Kater wärmt (Abb. 30).

Abb. 52. Ungarn und Tirol. Bez.: „M. Schwind 1847."
Bleistiftstudie (0,20 m h., 0,12 m br.) im Städelschen Institut zu einer Illustration in Dullers „Erzherzog Karl"-
Zum ersten Mal veröffentlicht.

„Freundlich Bild des ſtillen Friedens:
Wenn die Dämmerung ſich neigt,
Die Genoſſin des Ermüdens;
Wenn die ſanfte Zither ſchweigt.

„Und die leiſe Hand des Schlummers
Auf dem trauten Kreiſe liegt,
Der ſich, ledig jeden Kummers,
In beſcheidnen Träumen wiegt!"

Ein anderer wunderhübſcher Pfeifenkopf hat die Geſtalt einer Ritterburg mit entſprechender Staffage, wieder ein anderer diejenige einer ſtillen Klauſe mit zwei Einſiedlern. Auf die Verherrlichung des Rauchens folgt diejenige des Trinkens, den Pfeifenköpfen entſprechen die Weinpokale. Auf dem Deckel des einen Pokals ſtößt ein Fuchs in ein Horn, während an der Längswand zwei Haſen tanzen und am Fuß der Hund den Haſen hetzt (Abb. 31). Auf dem Deckel eines Trinkhorns, dem ein Baumſtamm als Fuß dient, führen Haſen und Füchſe in erſtaunlicher Eintracht einen luſtigen Tanz auf, während am Mundſtück der Jäger ſchläft und das Trinkhorn die Inſchrift „Für Wache" trägt.

Bald nach den Rauch- und Weinepigrammen, nämlich 1834, ſind wahrſcheinlich auch die Zeichnungen zu den Kalenderbildern entſtanden, denn was ſollte ſonſt dieſe Jahreszahl auf dem Weinfaß des Februar-Narren bedeuten? — Erſchienen — und zwar als Holzſchnitte — ſind ſie allerdings erſt in dem „Volkskalender" für das Jahr 1844, den Hermann herausgegeben hat. Es ſind treffliche Kompoſitionen (Abb. 32—35). Beim Anblick des alten Mannes, der auf ſeinem Handſchlitten das dürre Holz den Berg herabfährt und dem die grimmige Kälte durch Mark und Bein dringt, fallen einem unwillkürlich Schillers Worte ein: „Du ſtarreſt in des Winters Eiſe!" Welch

Abb. 53. Germania. Bez.: „Schwind."
Titelblatt der „Sonntagsfreude". Freiburg i. B., Herder 1863. Erfindung und Holzſchnitt von Gräff ſchon aus der Mitte der 40er Jahre.

treffender Gegensatz zwischen dem alten mageren Mann, der den Januar, und dem jungen üppigen Weib, das den August verkörpert! — Herzerquickend ist der aus voller Seele hervorquellende Juchzer, den die zur Alm emporsteigende Sennerin ausstößt. In dieser Zeichnung hat Schwind den Empfindungen Ausdruck gegeben, die uns beseelen, wenn wir nach emsigem Aufwärtsklimmen vom hohen Berge auf die Ebene zurückschauen.

„Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte."

Die Sennerin aber ist ein kräftiges, vollsäftiges Deandl, jeder Zoll eine Bäuerin und doch Anmut in jeder Linie. Das ist auch ein Geheimnis der Schwindschen Kunst, Anmut und Natürlichkeit zu verbinden! — Wie prächtig der Künstler den gegebenen Raum zu benützen verstand, beweist der Februar. Dieser Karnevals-Narr ist geradezu eine klassische Figur und er ist typisch geworden für unsere Kalender-Darstellungen überhaupt. In diesen Schwindschen Zeichnungen aber glaube ich einen guten Einfluß des Cornelius und besonders der altdeutschen Meister zu sehen. Es ist ein viel festerer und meisterhafterer Strich, als bei allen vorher betrachteten Sachen. Aber das Prätentiöse, das Prunken mit anatomisch sicher und richtig gezeichneten Figuren, das uns bei dem „Ständchen", bei „Mangel und Armut" so peinlich berührt hatte, ist jetzt wieder völlig verschwunden. Die einzelne Figur geht ganz in der Komposition auf, die Form ordnet sich dem Gedanken völlig unter.

Unterdessen hatte die trefflich gelungene Ausmalung des Tieck-Zimmers in der Residenz zu München einen anderen Auftrag zur Folge. Der Kronprinz von Bayern, der nachmalige König Maximilian II., beschloß die alte Burg Hohenschwangau an der tirolisch-bayerischen Grenze wieder aufbauen und mit Fresken ausschmücken zu lassen und Schwind erhielt den Auftrag, Entwürfe für einen Teil der geplanten Wandgemälde herzustellen. Er führte diese Entwürfe in ganz geringem Maßstab äußerst

Abb. 54. Studie zur „Künstlerwanderung". Um 1845.
Sepiazeichnung auf Eichenholz (0,39,5 m h., 0,42 m br.) im Besitz der Frau Marie Baurnfeind, Wien.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

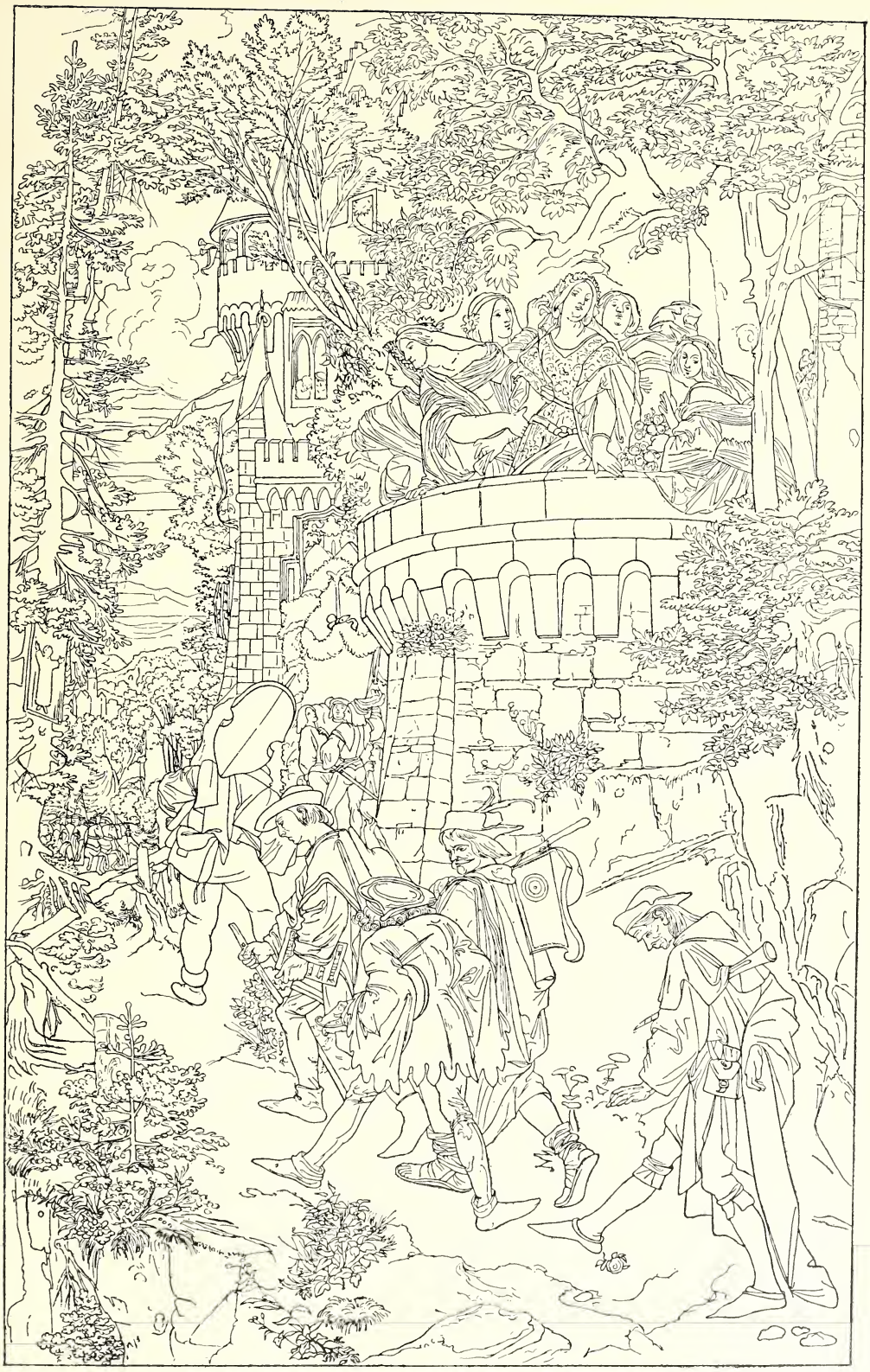


Abb. 55. Die Künstlerwanderung. Bez.: „M. Schwind 1847."
Ölbild auf Leinwand (2,16 m h., 1,34 m br.) Berlin, National-Galerie. Nach dem Umrißstich von J. Thäter.

Abb. 56. Studie zum Sängerkrieg. Der Kopf des Klingsor. Wohl aus der Mitte der 40er Jahre. Federzeichnung (0,21,5 m h., 0,34,5 m br.) im Besitz von H. Arnold Otto Meyer, Hamburg. Zum ersten Mal veröffentlicht.

sorgfältig mit Wasserfarben aus und vereinigte sie in einem Album, das er dem Kronprinzen überreichte (Abb. 36—38). Das Album wird in der gesamten Litteratur über Schwind als unwiederbringlich verschollen bezeichnet, es befindet sich aber seit dem Tode Ludwigs II., der es auf seinen Fahrten mitgeführt haben soll, wohlerhalten und gut verwahrt in der k. Privatbibliothek in der Münchner Residenz. Da die Hohenschwangauer Wandgemälde von anderer Hand und mit sinnwidrigen Veränderungen

Abb. 57. Studie zu einer nicht ausgeführten Komposition: „Im Kölner Dom." 1846. Federzeichnung (0,18 m h., 0,37,5 m br.) im Besitz von H. Dr. Naue, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

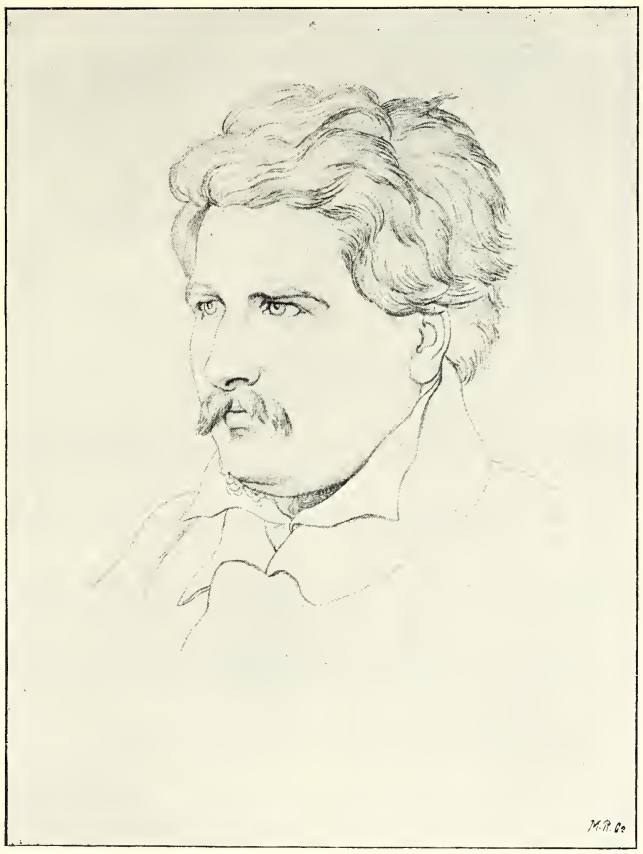


Abb. 58. Bildnis des Künstlers. Wohl aus dem Jahr 1847. Nach einer Zeichnung von Genelli.

ausgeführt wurden, ist die Kenntnis dieser Originalentwürfe zur richtigen Beurteilung Schwinds unerläßlich. Der Cyklus, den er zur Darstellung brachte, ist überaus reichhaltig. Der nordischen Mythologie, der Wilkina-, Niflunga-Sage, der Geschichte Dietrichs von Bern, der Lohengrin-Sage (Abb. 36) und anderen Sagen sind die Stoffe entnommen. Für ein Zimmer ward der Liebesroman Rinaldos und Armidas nach Tassos „Befreitem Jerusalem" bestimmt. Interessant wegen der Verwandtschaft einiger Motive mit Schwinds späterer Hauptschöpfung, dem Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester", ist die sagenhafte Erzählung von der Geburt Karls des Großen in der Reismühle bei Starnberg. — Zu den aus bestimmten Sagen geschöpften Darstellungen tritt die Schilderung des mittelalterlichen Ritterlebens im allgemeinen hinzu, das ganz so ideal aufgefaßt ist, wie es sich in Wirklichkeit sicherlich nicht abgespielt, wohl aber in den Köpfen der Romantiker wiedergespiegelt hat: Im Hofe der väterlichen Burg erhält der Knabe den ersten Reitunterricht, vielleicht das reizvollste Blatt des ganzen Albums, durch Anmut der Erfindung gleich ausgezeichnet, wie durch Harmonie der Färbung. Der entzückende Durchblick auf die Landschaft erinnert an die Altdeutschen, speziell an Rogier van der Weyden. Auf dem zweiten Blatt erblicken wir den herangewachsenen Jüngling auf der Reiherbeize (Abb. 37). Dann hält er die Fahnenwacht am Altar der Kapelle. Er erringt im Turnier einen Preis, der ihm von schöner Frauenhand überreicht wird. An der Seite einer geliebten Gattin, im Kreise blühender Kinder genießt er des reinsten Familienglücks. Doch er muß sich losreißen aus den Armen der Seinen, um als Kreuzesritter in den heiligen Krieg zu ziehen. Im Morgenlande befreit er eine Gefangene aus den Händen der Muselmänner und kehrt endlich im Pilgermantel über der blitzenden Rüstung zu seinem treuen Weibe zurück. Auch in diesem Cyklus kommen Motive vor, die Schwind später in vollkommenerer Weise wieder verwandt hat, so die Schilderung des Familienglückes in den „Sieben Raben" und der „Melusine", die Kreuzfahrer-Episode bei der „Rückkehr des Grafen von Gleichen". — Im allgemeinen sehen wir Schwind in dem Hohenschwangauer Cyklus durchaus nicht auf der Höhe seiner Kraft. Das vielfach zu bestimmt Historische verhinderte ihn daran, zu voller Wirkung zu gelangen, da es der freien Phantasie-Entfaltung nicht genügend Spielraum ließ. Auch liegt seine Stärke nicht in der Wiedergabe rauher Sagen, sondern in der Erzählung lieblicher Märchen. Den Auftrag zu den Hohenschwangauer Entwürfen scheint Schwind kurz vor seiner Abreise nach Italien, die

Abb. 59. Herr Winter in der Christnacht. Bez.: „M. Schwind 1847.“ Holzschnitt (0,10 m h., 0,16,5 m br.) Münchner Bilderbogen Nr. 5. München, Braun und Schneider.

im März 1835 erfolgte, bekommen zu haben, da er in Venedig fleißig an dieser Arbeit thätig war. Aber auch nach seiner Rückkehr nach München, am 31. Oktober desselben Jahres, setzte er diese Arbeit fort, die endlich im Juli 1836 fertiggestellt war.

* * *

„Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.“

Italien ist das Land der Sehnsucht eines jeden gebildeten Deutschen, vornehmlich aber eines jeden deutschen Künstlers. Auch Schwind war diese Sehnsucht nicht fremd. Er konnte sie aber erst befriedigen, als er eine kleine Erbschaft von seiner Großmutter antrat. Er hielt sich vier Wochen in Venedig auf und ging dann über Padua, Ferrara, Bologna nach Florenz, wo er nur fünf Tage blieb.[26]) Diese nützte er aber auch vortrefflich aus: „Ich war den ganzen Tag auf den Beinen, steckte in allen Galerien, Kirchen und Kapellen, war alle Tage früh in S. Miniato und alle Tage abends am Arno und auf den Brücken rudernd durch Wasser-Glacisartige Menge von unglaublich schönen Frauen. Sonntag auf der Promenade, die sich gewaschen hat, und zur Abwechslung zu Haus auf dem Canapee rauchend, Briefe schreibend, mitunter einen Marsaladusel ausschlafend, eine Gattung, die sehr zu empfehlen ist. Das ist eine Stadt, um angenehm zu leben. Alles reich charakterisiert, im Aufnehmen, das Gefrorne höchst gut und viel und die Wirtshäuser sauber.“ Über Perugia, das er mit drei Worten charakterisiert: „Dagegen ist Perugia — Raffael“ geht er nach Rom. „Rom macht einen ganz stillen Eindruck, durchaus bequem, und so, als wäre man schon dagewesen . . . Es ist auch alles so zur Aufnahme von Künstlern bereitet, man trifft so viele Freunde, lernt so viele kennen, deren jeder als bestimmt annimmt, man bleibe hier — alles das versetzt einen in einen wohnlichen Zustand, daß man die ganze Welt vergißt, und ich finde es jetzt ganz begreiflich, daß einer hier für zeitlebens hängen bleibt. Die Ungeniertheit ist grandios. Man kann, glaub' ich, in der Unterhose ausgehen, es kümmert sich kein Mensch darum. Auf dem Korso, einer Art Kohlmarkt, liegen mitten unter der eleganten

Abb. 60. Der Winter an der Wiege des Frühlings. 1847. Holzschnitt (0,08,5 m h., 0,10 m br.) Münchner Bilderbogen Nr. 5. München, Braun und Schneider.

Welt die Bauern auf dem Pflaster und schlafen. Esel und Ziegen spazieren überall herum, so wie auch in den entlegensten Stadtteilen prachtvolle Paläste stehen. Erquicklich sind die unzähligen Brunnen, wo die Limonari ihre lustigen Anstalten aufgeschlagen haben. Da sitzt man in der Nacht, raucht und trinkt. Die Umgegend, in der Weite wie Mödling, ist über alle Maßen schön . . . Von den alten Kunstsachen etwas zu sagen, ist vergeblich. Nur so viel ist gewiß, daß man von Michelangelo und Raphael keinen Begriff hat. Die Nachbildungen sind alle viel zu plump. An die Arbeiten des Cornelius denke ich von hier aus mit noch mehr Respekt als je, schon das, was hier ist, kann man neben allem sehen." Mit Cornelius traf Schwind in Rom, wo er über zwei Monate weilte, auch persönlich zusammen. Das launige „Reisebild", auf dem Cornelius, der mit einem leisen Anflug von Satire aufgefaßt ist, seinem Landsmann in der Campagna die Kuppel der Peterskirche zeigt, ist „die einzige gemalte Erinnerung Schwinds an seinen römischen Aufenthalt" (Abb. 117).

Man hat nun allgemein die Behauptung

Abb. 62. Italien. Aus den „Liebesliedern". 1848. Holzschnitt (0,11,5 m h., 0,08,5 m br.) in den Fliegenden Blättern. Nr. 183. München, Braun und Schneider.

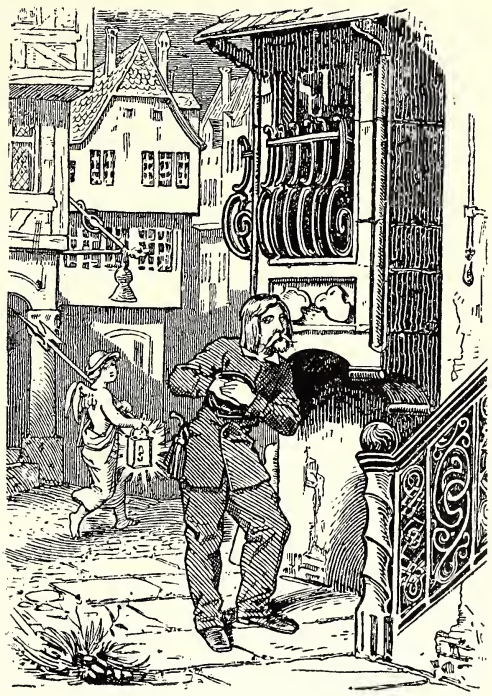


Abb. 61. Deutschland. Aus den „Liebesliedern". 1848. Holzschnitt (0,11,5 m h., 0,08,5 m br.) in den Fliegenden Blättern. Nr. 183. München, Braun und Schneider.

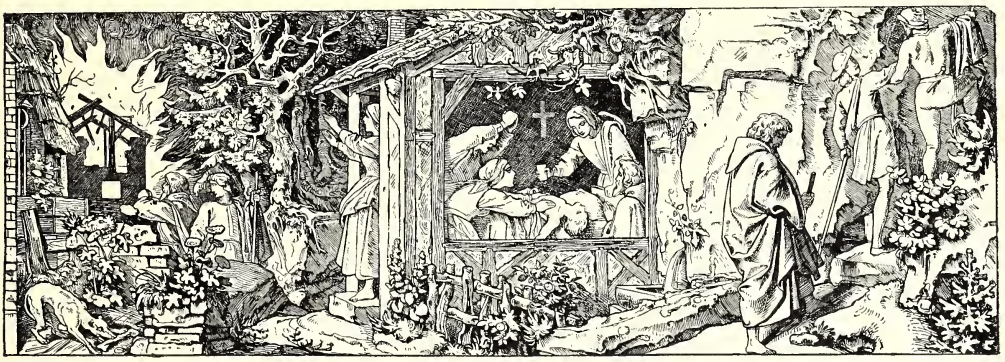
aufgestellt, daß die italienische Reise gar keinen Einfluß auf Schwinds Kunst ausgeübt hat. Darin geht man aber nach meiner Ansicht doch zu weit. Allerdings hat Schwind damals weder „alte Meister kopiert, noch irgend ein italienisches Motiv dargestellt" — und darin dürfte er wohl einzig dastehen unter all' seinen deutschen Kollegen, die seit dem 16. Jahrhundert bis auf unsere Tage hinab die Romreise angetreten haben! —, aber er hat sich dennoch die italienischen Kunstwerke scharf eingeprägt und seine Eindrücke in seiner Weise verarbeitet. Wenn er später zum Ausdruck irgend eines Gedankens ein italienisches Motiv brauchte, so stand es ihm sofort zur Verfügung. So hat er im letzten großen Aschenbrödelbild eine packende italienische Scenerie geschaffen (Abb. 81). Der Turm erinnert in seiner Struktur und in seinem Schmuck sehr stark an den schiefen Turm von Pisa, die Reiterfigur ganz allgemein an die Mark Aurel-Statue in Rom. Und in den „Liebesliedern" giebt er eine Ansicht von Venedig, wie sie charakteristischer nicht gedacht werden kann (vgl. Abb. 62). Jeder, der die einzige Stadt am adriatischen Meere

Abb. 63. Der gestiefelte Kater. Bez.: „Schwind 1850."
(Münchner Bilderbogen Nr. 48 (0,39 m h., 0,29,5 m br.). München, Braun und Schneider.

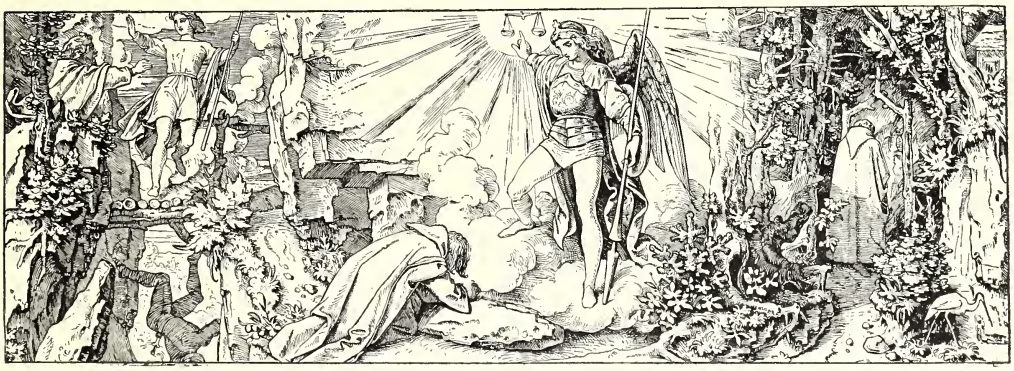
auch bloß einmal gesehen, kann nicht einen Augenblick daran zweifeln, daß das nur Venedig sein kann! In diesem Sinne ist auch Schwinds künstlerische Bildung in Italien gefördert worden. Aber seine scharf ausgesprochene Individualität blieb in der That von italienischen Einflüssen unberührt. „Wenn ich bedenke, wie höchst verschiedene Arbeiten ich gesehen, deren jede doch einen vollkommenen Eindruck macht, so finde ich mich in der Ansicht ganz bestärkt, daß jeder thun soll, wie ihm der Schnabel gewachsen ist." Und ein andermal äußerte er sich: „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten." Schwind gehörte zu den Menschen, die sich in der Fremde ihrer Nationalität doppelt bewußt

Von der Gerechtigkeit Gottes.

Ein Einsiedler, dem Zweifel überkamen von der Gerechtigkeit Gottes, wollte ausziehen sie zu suchen. Er verließ die Hütte und den stillen Wald und zog der Straße zu. Da gesellte sich ein Jüngling zu ihm und sie reisten selbander. Gegen Nacht kamen sie an ein Schloß, wo sie freundliche Aufnahme fanden. Als sie des Morgens weiter wanderten, brachte der Jüngling einen Becher hervor, den er im Schlosse entwendet. Die zweite Nacht brachten sie bei einem Geizhals zu, dem morgens beim Abschied der Jüngling den Becher schenkte



Sie gingen durch das Dorf und der unheimliche Jüngling trat in ein ärmliches Haus und forderte zu trinken. Kaum hatten sie das Dorf hinter sich, ging das Haus in Flammen auf und brannte nieder. Darauf eilten sie dem Gebirge zu, und aus einer einsamen Hütte tönte Jammer und Wehklage. Sie fanden die klagenden Eltern bei einem kranken Kind. Sogleich bereitete der Jüngling einen Trank, gab ihn dem Kinde und es verschied augenblicklich. Da erschrak der Einsiedler und erzauderte, dem Verdächtigen weiter zu folgen, der den Vater des Kindes zum Wegweiser genommen.



Der Zorn übermannte ihn aber, als der entsetzliche Gefährte den Wegweiser von der nächsten Brücke in den Abgrund stürzte. „Der aber entschwebte ihm und verwandelte sich in den Erzengel Michael. „Du spürtest," sprach er, „der Gerechtigkeit Gottes nach, und Du hast ein Stück davon gesehen. Der Becher, den ich dem guten Menschen nahm, war vergiftet, und der Geizhals wird seiner Sünden Lohn darin finden. Die armen Leute, deren Haus ich anstecte, werden es wieder aufbauen und einen Schatz im Schutte finden. Das Kind, das ich von der Seite nahm, wäre zum Verbrecher und Sünder herangewachsen, denn der Vater, den ich in den Abgrund stieß, war ein Mörder und Räuber. So ist oft vor Gott gerecht, was vor Menschenaugen ungerecht ist." Da ging der Einsiedler in seine Klause zurück und war von allen Zweifeln geheilt.

Abb. 64. Münchner Bilderbogen. Nr. 63. (0,10 m h., 0,8,7 m br.). Bez.: „M. S. 1851." München, Braun und Schneider.

werden. Wie Scheffel in Italien seine deutschesten Lieder sang, so arbeitete Schwind in Rom an diesem urdeutschen Stoff.

„Ritter Kurts Brautfahrt" war eine der ersten wahrhaft bedeutenden Arbeiten, mit denen der Künstler vor das Publikum trat. Den Plan zur Darstellung dieses Gedichts faßte er schon in Wien. Als er damals seinen Bekannten davon erzählte, riet man ihm allgemein von seinem Vorhaben ab, da es unmöglich wäre, so etwas darzustellen. „Hin- und hergetrieben zwischen

diesem entmutigenden Ausspruch und dem dunkeln aber sicheren Bewußtsein, es doch zu können, gehe ich zu Grillparzer und setze ihm meine Gemütsverfassung auseinander. Als ich fertig war, erwiderte Grillparzer: ‚Wer wird denn das Mögliche machen!‘ — Dies Wort fiel wie ein zündender Blitz in meine Seele, ich beschloß, die Arbeit dennoch zu unternehmen und ging frohen Mutes von dannen. Und als dings kamen ihm einige andere Arbeiten dazwischen, so führte er 1836 auf dem Schlosse Rüdigsdorf bei Altenburg einen Fresken-Cyklus aus, in dem er die Mythe von „Amor und Psyche“ darstellte (Abb. 43). Trotzdem war „Ritter Kurts Brautfahrt“ als Ölbild im Jahre 1839 fertiggestellt. Die von sonnigster Heiterkeit und sprudelndem Humor erfüllte Komposition ist Goethes klassischer Ballade nicht sklavisch nachgebildet,

Abb. 65. Künstlerballkarte. Holzschnitt (0,11,5 m h., 0,14 m br.).

der Ritter Kurt vollendet war, da staunte alle Welt.“ In der ersten Münchner Zeit nahm Schwind den Gedanken wieder auf und schreibt am 27. November 1830, er habe „Ritter Kurts Brautfahrt fertig gezeichnet, welches Blatt mein Freund Thäter in Dresden stechen wird.“ Damit meint der Künstler wohl die auf Abb. 40 gegebene Fassung. In Italien nahm dann Schwind den Gegenstand noch einmal wieder auf und führte ihn nach seiner Rückkehr in der endgültigen Fassung zu Ende (Abb. 41). Allersondern mit souveräner Freiheit künstlerischer Schöpfungskraft nachgedichtet.

„Mit des Bräutigams Behagen
Schwingt sich Ritter Kurt aufs Roß;
Zu der Trauung soll's ihn tragen,
Auf der edlen Liebsten Schloß.“

Am oberen Ende der Komposition, von der unsere Abb. 41 nur die untere Hälfte wiedergibt, erhebt sich die Burg des Ritters, vor deren Thor er gerade im Begriff ist, zu Pferd zu steigen. Während nach Goethe die Trauung auf dem Schloß der Braut

ſtattfinden ſoll, verlegt Schwind, um die Sache zuſammenzufaſſen, die geplante Hochzeit gleich auf die Burg des Ritters und malt die Vorbereitungen dazu, von denen Goethe kein Wort erwähnt, mit größtem

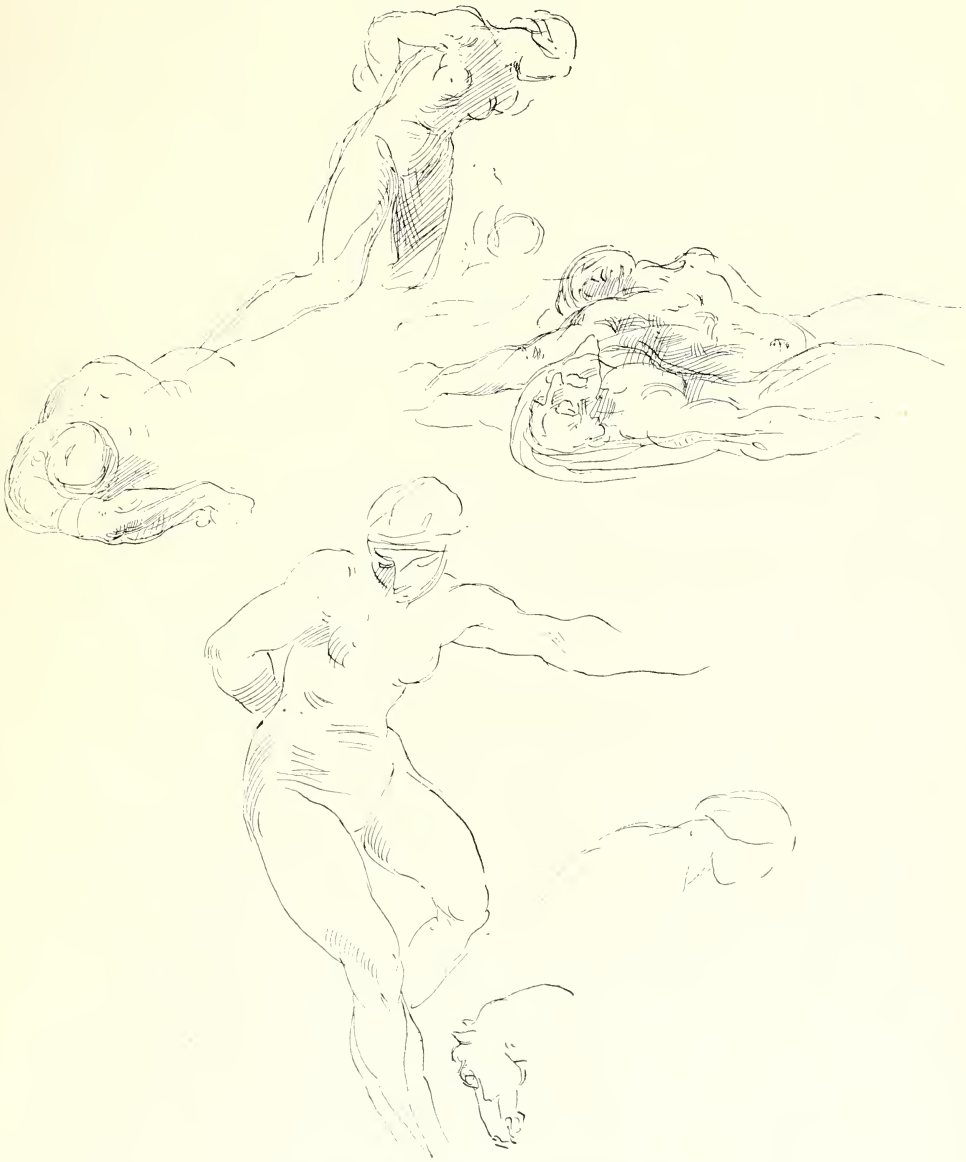


Abb. 66. Studie zu einer Amazonenſchlacht. Um 1850.
Federzeichnung (0,35 m h., 0,23 m br.) im Beſitz von H. Dr. Naue.
Zum erſten Mal veröffentlicht.

Behagen aus: Fenſter werden geputzt, Thüren mit Guirlanden geſchmückt, ein Jäger bringt Wildpret herbei, das Burgpfäfflein reitet gemächlich auf einem Eſel über die Zugbrücke zur Burg herein, Bediente keuchen unter der Laſt eines rieſigen gotiſch ſtiliſierten Ehebetts, auf dem ein Storch thront. Muſikanten klimmen den ſteilen Burgpfad heran, um bei der Hochzeit aufzuſpielen. Die Kette angenehmer Vorſtellungen, die ſich für den Bräutigam an all' dieſe Anſtalten knüpfen mögen, wird aber jäh unterbrochen durch einige Leute, welche ihm Rechnungen vorweiſen. Dadurch bereitet der Künſtler auf die untere

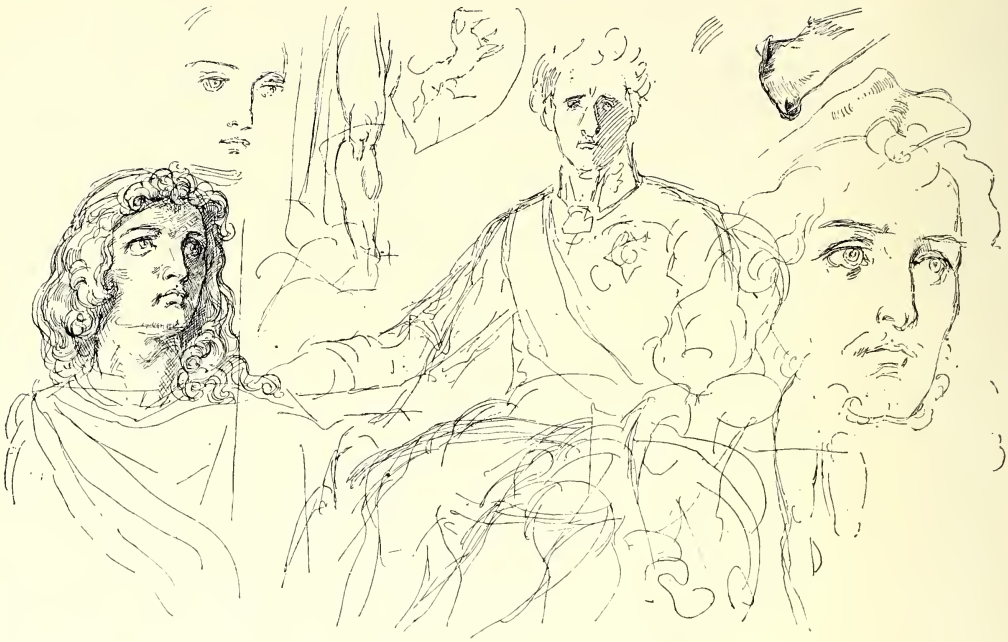


Abb. 67. Studienblatt. Um 1850.
Das Bein wahrscheinlich Studie zu dem Bein des Kaisers Konrad. Vgl. Abb. 70.
Federzeichnung (0,21,5 m h., 0,34 m br.) im Besitz von H. Dr. Naue, München.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Hauptscene vor. Indessen verweist Ritter Kurt mit gelassener Geberde die Schuldner an seinen Schloßwart, der darob in nicht geringe Verlegenheit gerät.

„Als am öden Felsenorte
Drohend sich ein Gegner naht . . .
Lange schwankt des Kampfes Welle,
Bis sich Kurt im Siege freut;
Er entfernt sich von der Stelle,
Überwinder und gebläut.
Aber was er bald gewahret
In des Busches Zitterschein!
Mit dem Säugling still gepaaret,
Schleicht ein Liebchen durch den Hain.
Und sie winkt ihn auf das Plätzchen:
Lieber Herr nicht so geschwind!
Habt ihr nichts an euer Schätzchen,
Habt ihr nichts für euer Kind?
Ihn durchglühet süße Flamme,
Daß er nicht vorbei begehrt,
Und er findet nun die Amme,
Wie die Jungfrau, liebenswert.
Doch er hört die Diener blasen,
Denket nun der hohen Braut.“

Diese beiden Episoden hat Schwind im mittleren Teil der Komposition ziemlich kurz abgethan.

„Und nun wird auf seinen Straßen
Jahresfest und Markt so laut,
Und er wählet in den Buden
Manches Pfand zu Lieb und Huld;
Aber ach! da kommen Juden
Mit dem Schein vertagter Schuld.
Und nun halten die Gerichte
Den behenden Ritter auf.“

Diese letzte Episode hat Schwind zum Hauptgegenstand seiner gesamten Darstellung gemacht und in eine altdeutsche Stadt verlegt, wovon Goethe wiederum nichts weiß. Diese altdeutsche Stadt mit ihrer krausen Architektur, ihren Giebeln, Erkern, Wasserspeiern, Heiligen-Figuren, Hausmarken, Sonnenuhren, Kaminen, Türmchen und kunstvollem Maßwerk hat Schwind mit hingebender Liebe trotz einem altdeutschen Meister ausgemalt und mit lebensvoller Staffage bevölkert. In schmaler Dachluke streckt sich ein Kater, hinter Blumenstöcken erscheint ein verschämter Mädchenkopf, im Rathaus spitzt ein Schreiber seine Feder, im Schatten einer Jalousie lehnt ein Mann mit einer langen türkischen Pfeife behaglich im Fenster, hinter einem vergitterten Kellerfenster endlich wird das traurig gesenkte Haupt Aschenbrödels sichtbar, während ihr läppischer Vater und ihre massige Stiefmutter vom Balkon des vornehmen Hauses neugierig herabschauen und die koketten Schwestern die Stiege zierlich her-

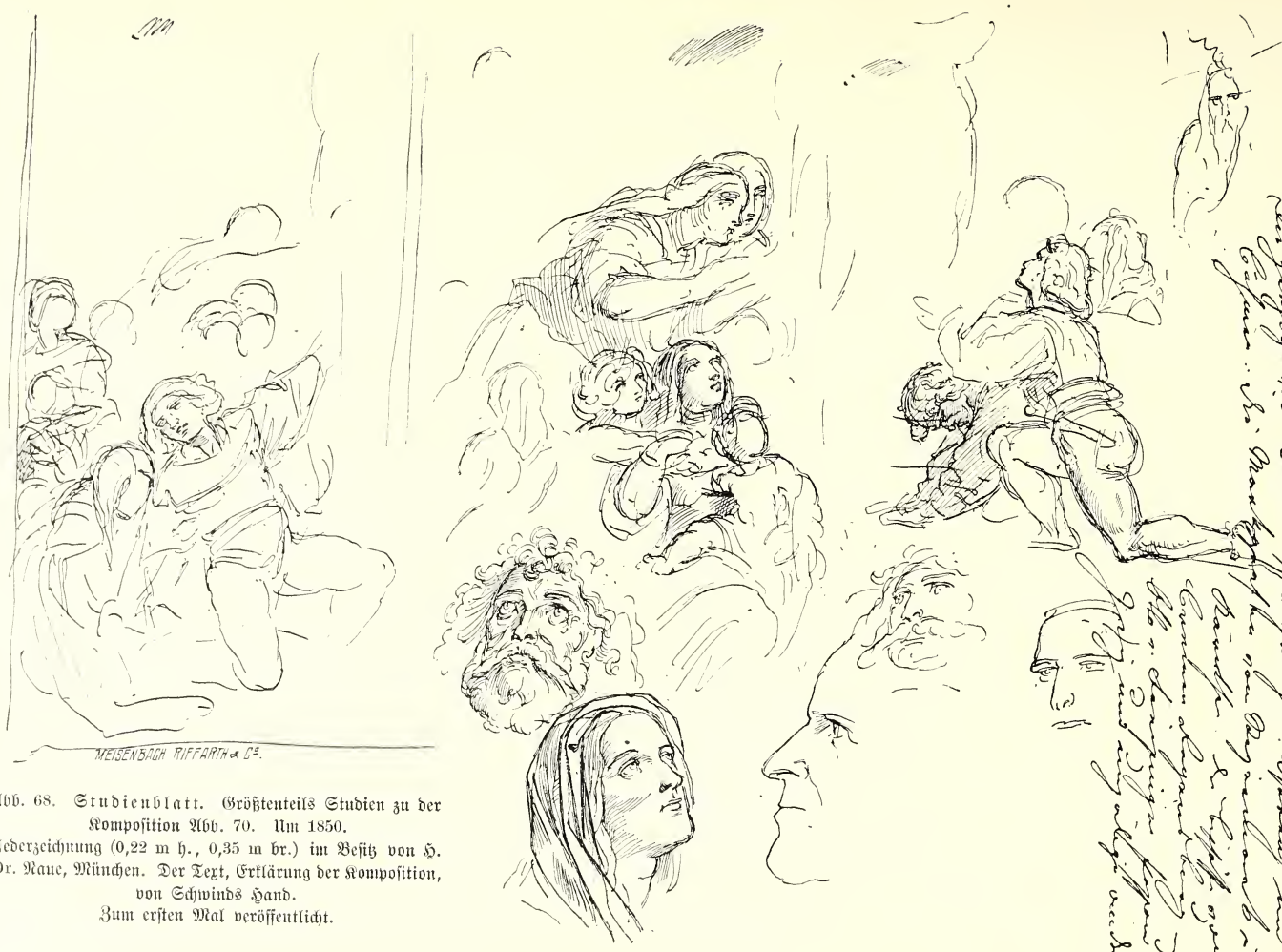


Abb. 68. Studienblatt. Größtenteils Studien zu der Komposition Abb. 70. Um 1850.
Federzeichnung (0,22 m h., 0,35 m br.) im Besitz von H. Dr. Naue, München. Der Text, Erklärung der Komposition, von Schwinds Hand.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 69. Studienblatt. Um 1850.
Größtenteils Studien zu der Komposition Abb. 70. Federzeichnung (0,41,5 m h., 0,33 m br.) im Besitz von H. Dr. Naue, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

abtänzeln, um genauer sehen zu können, was da unten eigentlich vorgeht.

Da wird der arme Ritter Kurt, als er gerade einen Kleiderstoff für seine Braut auswählt, von habgierigen Manichäern überfallen. Es sind echte Orientalen, wie sie Schwind im orientalischen Kaffeehause am alten Fleischmarkt in Wien immer so sehr interessierten. Die Juden rufen die Scharwache herbei, die am Fuße der Roland-

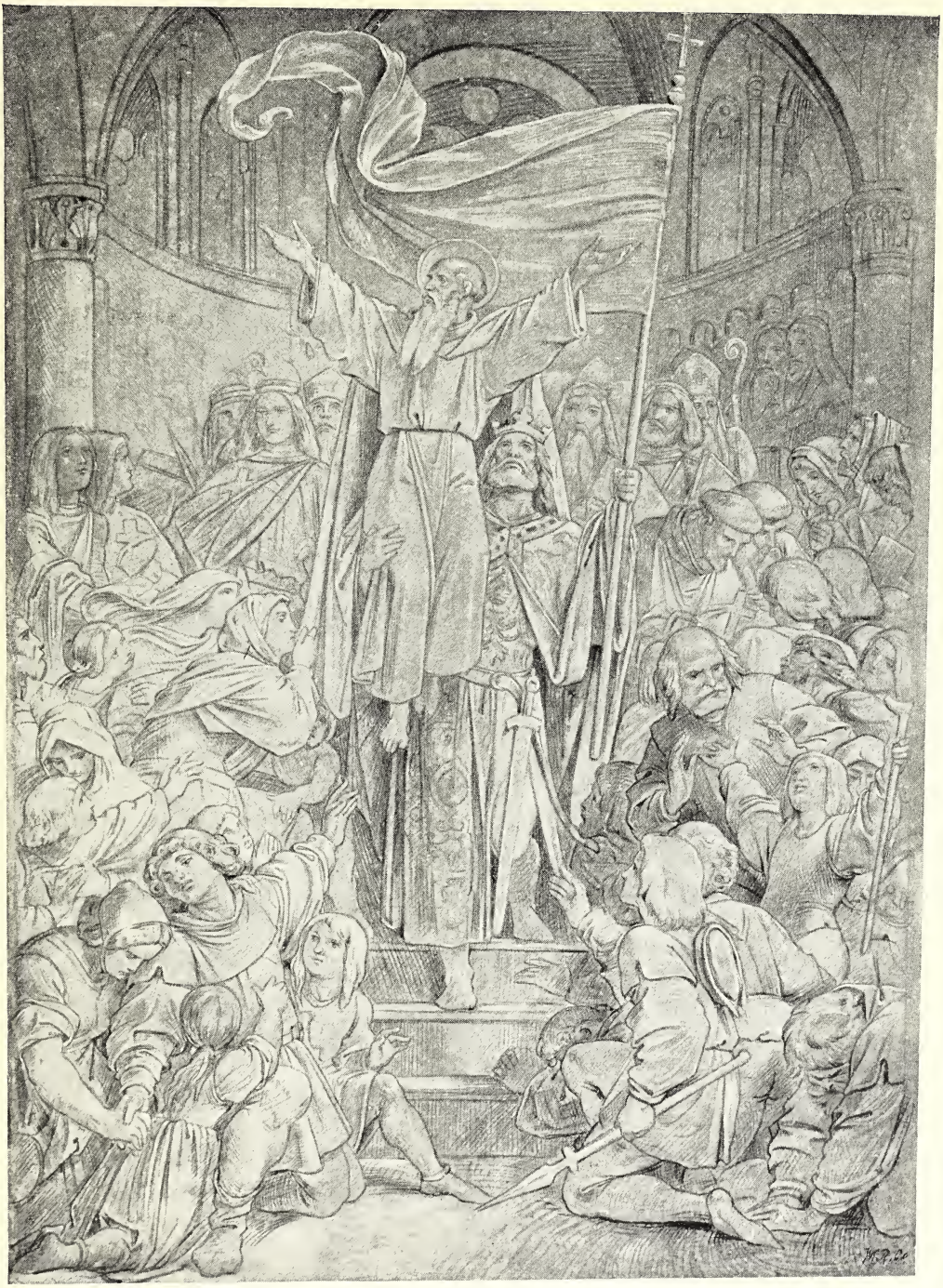


Abb. 70. Kaiser Konrad trägt Bernhard v. Clairvaux im Jahre 1146 aus d. Dom zu Speyer. Um 1850. Sepia-Zeichnung. Nach einer von Julius Naue überarbeiteten Photographie. Zum ersten Male veröffentlicht.

säule, dem Abzeichen der freien städtischen Gerichtsbarkeit, Posto gefaßt hat, sich aber an den Ritter nicht recht heranzuwagen scheint. Zum Überfluß erscheint mit Pauken- und Trompetenschall eine fahrende Gauklerbande und die Wiener Praterscene ist fertig. Juden schreien, Hunde bellen, Kinder lachen, die Schergen rasseln mit den Waffen, die Mägde mit ihren Wasserkrügen, ein paar lose Rangen schleudern vom Dach der Ver-

Abb. 71. Der Weihekuß der h. Cäcilie. Im oder nach dem Jahre 1849 entstanden. Sepia-Zeichnung (0,41,5 m h., 0,30,5 m br.) im Besitz von Frau von Ravenstein, Karlsruhe. Nach einer Durchzeichnung von Julius Naue. Zum ersten Mal veröffentlicht.

kaufsbude Äpfel in den Menschenknäul hinein, während eine pfiffige Dirne das allgemeine Durcheinander benutzt, um heimlich ein Brieflein von ihrem Geliebten zu erhaschen. Endlich spielt Schwind noch den letzten und gewichtigsten Trumpf aus, der bei Goethe fehlt: Die Braut des Ritters Kurt erscheint und — fällt in Ohnmacht. Das Ganze aber ist eine unübertreffliche Illustration zu den geflügelten Worten, mit denen der Dichter seine Ballade schließt:

„Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach! kein Ritter wird sie los."

Wie Dürer sich und seinen getreuen

Abb. 72. Die Symphonie. Gezeichnet 1849, gemalt 1852. Bez.: „1852."
Ölbild (1,65,5 m h., 0,97,5 m br.) auf Leinwand. München, Neuere Pinakothek.

Pirkheimer im Hintergrund seiner Bilder abzukonterfeien liebte, so hat auch Schwind sich und seine Freunde unter den Besuchern

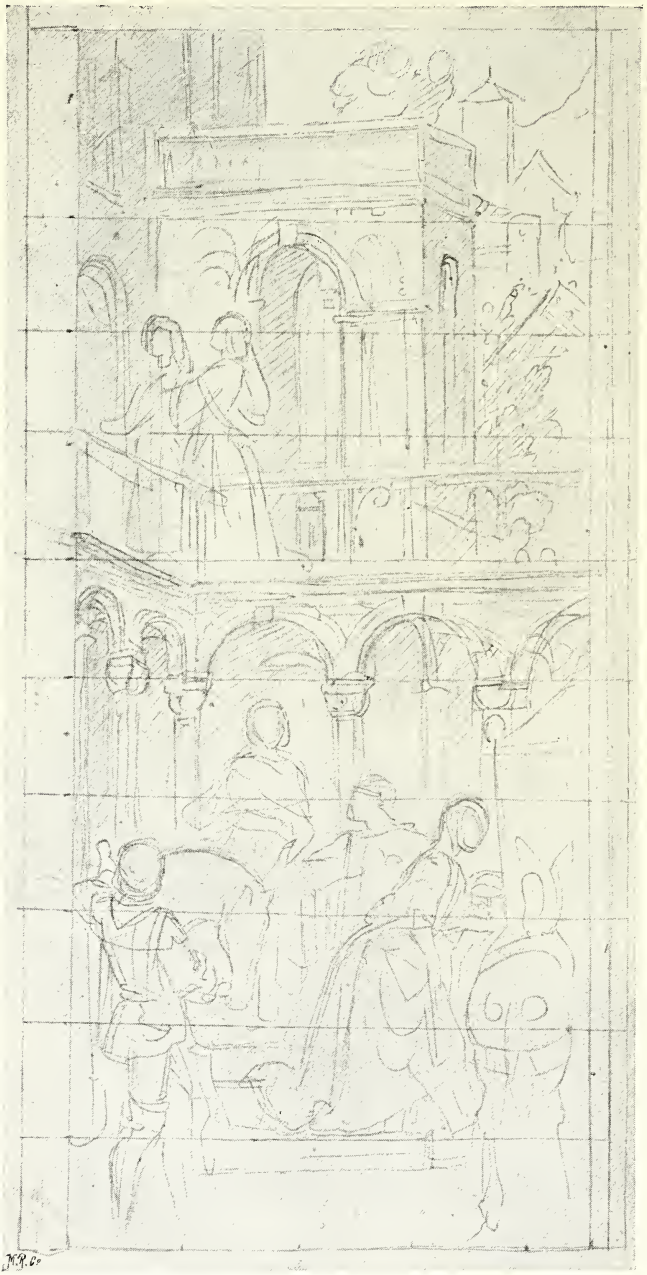


Abb. 73. Studie zum ersten großen Aschenbrödelbild. Bleistiftzeichnung (0,26 m h., 0,11 m br.) München, Kgl. Kupferstichkabinett. Zum ersten Mal veröffentlicht.

des Jahrmarktes dargestellt (Abb. 42). Prächtig ist die Charakteristik des später geistesumnachteten Magyaren Lenau; mit leuchtenden Augen blickt der Lustspieldichter Bauernfeld auf das Lustspiel, das sich vor ihm abspielt. Am reizendsten ist der dicke behäbige Schwind selber, welcher dem gar gestreng abmahnenden Dante-Cornelius seine Zeichnung vorweist und sich dabei zu denken scheint: „wenn er jetzt keck sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm 's glaube." — In dem Hinzutreten dieser Porträts, im Anfügen der ganzen oberen Hälfte des Bildes besteht der Hauptunterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung der Komposition. Aber auch in der späteren Fassung der Jahrmarktsscene als solcher macht sich ein großer Fortschritt geltend: Das, worauf es ankommt, ist noch viel schärfer und klarer herausgearbeitet und dieser größeren Anschaulichkeit des Ganzen sind im einzelnen manche Schönheiten unbarmherzig zum Opfer gebracht. Es ist dies äußerst charakteristisch für die Arbeitsweise Moritz von Schwinds. Die Haltung der Braut z. B. ist in der ersten Fassung viel anmutiger, in der zweiten aber viel ausdrucksvoller. Der Ritter der ersten Fassung, welcher der Dame das Brieflein zusteckt, konnte Veranlassung geben zu Verwechslungen mit dem Ritter Kurt. Er wurde infolge dessen in einen Burschen aus dem Volk und das Edelfräulein dementsprechend in eine Dirne umgewandelt. Mit wieviel größerer Wucht und Gewalt stürmen endlich die Schuldner auf den unglücklichen Rittersmann ein und wieviel sprechender ist dessen Geberde der Abwehr und Bestürzung! — „Wie ich den Ritter Kurt vollendet hatte," so erzählte Schwind später, „sprach man in der Recension desselben gar viel von Phantasie und Poesie und schloß dann: ‚Übrigens ist er

altdeutsch', als ob das eine Schande wäre. Und damit war das Verdammungsurteil gesprochen. Anstatt zu sagen: man begrüße die Arbeit mit Freuden, da sie für uns Deutsche das Rechte sei, wurde sie verdammt." Dabei kam er auf den König von Württemberg zu sprechen, dem das Bild durch den Maler Gegenbauer empfohlen war. Dieser hatte es in einem Zimmer aufgestellt, durch das der König, wenn er zur Tafel wollte, gehen mußte. „Der König kommt, bleibt auch stehen, sieht es eine Weile an und fragt, was es darstellt. Nachdem ihm Antwort geworden, sagt er: ‚Altdeutsch!' dreht sich herum und geht ohne ein Wort weiter zu erwähnen davon. Die Leute wollen das Deutsche in der Kunst nicht anerkennen, weil sie dann auch Deutschland und einen deutschen Kaiser anerkennen müßten!"

Mehr Gnade als in den Augen des Königs von Württemberg, fand der Ritter Kurt in denen des Großherzogs von Baden, der das Ölbild ankaufte und überdies Schwind den Auftrag erteilte, das von Heinrich Hübsch erbaute Akademiegebäude zu Karlsruhe und den Sitzungssaal der ersten Kammer mit Fresken zu schmücken. So siedelte Schwind im Jahre 1839 nach Karlsruhe über, wo er bis Ostern 1844 blieb. Die von Goethe wieder aufgenommene „Idee der Philostratischen Gemäldegalerie" verkörperte er in den Antikensälen der Akademie und in deren Vorhalle die drei Hauptgattungen der bildenden Kunst: Architektur, Plastik und Malerei. Als Vertreter der Malerei erscheint Hans Baldung Grien, wie er das Bildnis des Markgrafen Christof des Reichen malt, das heute noch in der Karlsruher Sammlung hängt. Die

Abb. 74. Das Aschenbrödel. Anfang. Cyklus in Öl (1,5 m h., 4,76 m Gesamtbreite). Gemalt 1852—54. Bez. auf dem letzten Hauptbilde: „Schwind 1854". Im Besitz von H. Joh. Karl Frhr. v. und zu Frankenstein, Schloß Ullstadt, Bayern. Nach der bei Piloty und Löhle in München erschienenen Stich-Ausgabe.

Skulptur wird durch Sabine, die sagenhafte Tochter Erwins von Steinbach repräsentiert, wie sie ihre am Straßburger Münster befindliche Statue der „Synagoge“ meißelt. Das Hauptbild, welches auch durch seinen äußeren Umfang als solches hervortritt, stellt die Verherrlichung der Baukunst dar (Abb. 44 u. 45). Wir erblicken hier die feierliche Einweihung des Freiburger Münsters unter Berthold von Zähringen. Unter dem Portal stehen Freiburger Ratsherren, der Meister der Bauhütte mit dem Riß, die Geistlichkeit, darunter auch „Berthold Schwarz, der Breisgauer Mönch und angebliche Erfinder des Schießpulvers. Hochzeit, Taufe und Kirchweihe folgen in originellen Gruppen . . . Im Hintergrunde, oben am Walde, erscheint der heilige Bernhard von Clairvaux, der kurz nach der Erbauung in dem Münster das Kreuz predigte. Auch sich selbst hat der Maler in der Figur eines vom südlichen Gerüste zuschauenden Gesellen angebracht.“[28]) Ob die Feierlichkeit des katholischen Kultus wohl je im

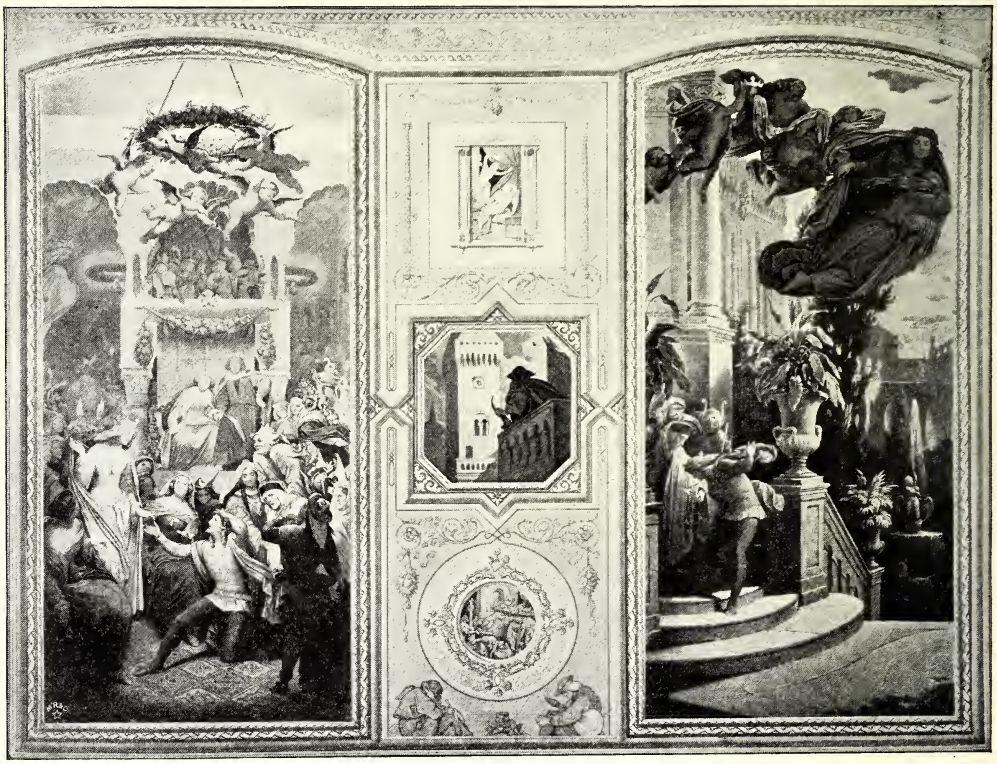


Abb. 75. Das Aschenbrödel. Mitte.
Nach der bei Piloty und Löhle in München erschienenen Stich-Ausgabe.

Zimmermeister und Bildhauer, einer von ihnen trägt die Porträtzüge des Architekten Heinrich Hübsch. „Auf der einen Seite schreitet Konrad I. von Zähringen, der Stifter, gefolgt von seinem Sohne Hermann, welcher Züge und Gestalt des Auftraggebers, des Großherzogs Leopold, trägt, der gerade durch den Bau der Akademie als Beförderer der Kunst darauf Anspruch machen darf, seinem Ahnherrn, dem Stifter des Münster Domes, als Sohn beigegeben zu werden.“[27]) Auf der anderen Seite naht 19. Jahrhundert idealer oder mit größerer Wärme der Empfindung dargestellt worden ist? — Die singende Kindergruppe auf dem Teppich, der schönste Teil des Ganzen, erinnert geradezu an Fiesole. Nur ein Künstler von der Reinheit und Tiefe der Empfindung eines Schwind konnte eine so liebliche Gruppe schaffen! Aber trotz all dieser Schönheit im einzelnen, trotz der humoristischen Züge, die Schwind — um die steife Feierlichkeit der Ceremonie zu mildern — sehr weise eingeflochten hat,

gehört die Komposition dennoch zu den weniger glücklichen des Meisters. Der Stoff war eben so spröde, daß Schwind um die gefährliche Klippe der berüchtigten Haupt- und Staatsaktionen nicht glücklich herumkommen konnte. Er scheint das selbst gefühlt zu haben und erholte sich von der öden offiziellen Kunst in lustigen Schwänken und Einfällen. Auf einem köstlichen Aquarell stellt er sich selbst mit seinen Freunden zu Pferd dar (Abb. 46). Reiten kann nur Adjutant Keller, der sich daher auch mit Fug und Recht an der „Tête" befindet, während der Graf Sponeck mit der Baumzweig-Reitgerte wohl kaum einer berittenen Truppe angehört haben dürfte. Am Schluß der lustigen Kavalkade hockt Mr. Banfield, die Karikatur eines englishman, auf seinem mit üppiger Mähne, ebensolchem Schweif, aber nur mit drei Beinen ausgestatteten Gaul, wie ein Affe auf einem Kamel. Vor ihm auf dürrer, schwanzloser, mit einem Augenschirm versehener Mähre sitzt Dr. Steiner, vom Kopf bis zu den Füßen in seinen langen Paletot eingehüllt, und raucht gemütlich seine Cigarre. Die drolligste Figur ist aber wiederum der dicke Schwind selber. Den Cylinder im Genick, schwankt er „auf der Florissa", einem riesigen hellen Fuchse, hin und her und sucht krampfhaft, aber vergebens, die zu langen Steigbügel zu erhaschen.

Abb. 76. Das Aschenbrödel. Ende.
Nach der bei Piloty und Löhle in München erschienenen Stich-Ausgabe.

Wir bedauern heute, daß Schwind in Karlsruhe durch die offiziellen Arbeiten verhindert war, sich ganz den Eingebungen seiner Phantasie zu überlassen. Aber für die Ausgestaltung seines äußeren Lebens waren die Karlsruher Aufträge von größter Wichtigkeit, sie trugen ihm eine geachtete bürgerliche Stellung ein, sie verkörpern gleichsam die Anerkennung seines Genies durch die Welt. Er war jetzt nicht mehr

Abb. 77. Aus dem Cyklus vom Aschenbrödel. Das untere Stück des letzten Feldes. Nach der bei Piloty und Löhle in München erschienenen Stich-Ausgabe.

der „arme Maler", wie einst in Wien, sondern ein berühmter Künstler und konnte daran denken, sich einen eigenen Herd zu gründen. Am 3. September 1842 vermählte er sich, bereits über 38 Jahre alt, mit Louise Sachs, der Tochter eines badischen Majors. Nach dem Ausspruche eines Mannes, der persönlich mit Schwind verkehrt hat, übte seine Gattin „einen ungewöhnlichen Einfluß auf den jähen, von anstrengendem Schaffen oft überreizten Mann aus. Sie besaß die Gabe, ihn ruhig und liebenswürdig zu stimmen. An ihrer Seite ward ihm nach seinen eigenen Worten erst klar, daß ein Leben ohne Frau nur ein halbes Leben sei." [29]) Charakteristischer Weise erscheint sie bisweilen als Fürstin oder als Fee, mithin immer als ein Weib, zu dem man emporblicken muß, auf seinen Bildern. — „Freud' muß Leid, Leid muß Freude haben." Dasselbe Jahr, das dem Künstler seine Gattin schenkte, raubte ihm seine Mutter. Er äußerte später einem Schüler gegenüber: „Wenn Einem die Mutter stirbt, da ist ihm eben der Boden unter den Füßen weggezogen."

Schwind unternahm seine Hochzeitsreise

Abb. 78. Studien zum dritten kleinen Aschenbrödelbild. Federzeichnung (0,14 m h., 0,28 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 79. Studienblatt zum Aschenbrödel. Federzeichnung (0,21 m h., 0,31,5 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett. Zum ersten Mal veröffentlicht.

nach Hallstadt, wo sein jüngerer Bruder im Bergwesen thätig war. Die Poesie der unterirdischen Welt bezauberte seinen phantastischen Sinn und unter der Wucht der Hallstädter Eindrücke entstand der Plan zum „Falkensteiner Ritt“ (Abb. 48). Wie sich der Künstler einst der Schmerzen unglücklicher Liebe im „Wunderlichen Heiligen“ entledigt hatte, so triumphiert er jetzt über die geachtete Stellung, die er sich in der Welt erkämpft, über das edle Weib, das er errungen, in der Darstellung des Ritters Kuno von Falkenstein, dem die Hand der Grafentochter unter der Bedingung zugesagt war, daß er deren Burg nicht auf dem gebahnten Wege, sondern über den schroffen Felsen zu Pferde erklimmen würde. Das Bild stellt den Moment dar, in dem der Ritter eben bei der heißersehnten Braut ankommt und noch zum Dank dem Gnomenkönig die Hand reicht, „der ihm mit seinen Geistern den Pfad gebahnt hat, während diese schon, wie die Erdmäuse, unter Wurzeln und in Erdspalten, aus denen die Grubenlichter hervorschimmern, in komischer Eile sich verkriechen.“ [30]) Das Ölbild wurde 1844 im Kunstverein zu München ausgestellt. Im vorhergehenden Jahre hatte Schwind an Genelli geschrieben: „Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die größte Freude. Ich mache gerne Bäume und Felsen und alte Mauern — und dergleichen habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerl zu Pferd — was thut's? Man muß machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist.“ Gerade weil Schwind sich hier so ausdrückte, wie ihm der Schnabel gewachsen war, gehört der Falkensteiner Ritt zu seinen gelungensten Kompositionen. „Der Falkensteiner Ritt“ ist wie „Ritter Kurts

Abb. 80. Studienblatt zum Aschenbrödel. Vgl. Abb. 81.
Federzeichnung (0,34 m h., 0,21 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Brautfahrt“ aus der tiefsten Seele des Künstlers geboren, in der sich, gerade wie bei Eichendorff, Humor und Romantik in ganz eigenartiger Weise paarten.

Während Schwind den Falkensteiner malte, arbeitete er zugleich an einem Karton, zu dem der Anstoß leider wiederum von außen her gekommen war (Abb. 47). Der „Vater Rhein“ entstand infolge eines Konkurrenz-Ausschreibens zur Ausschmückung der Baden-Badener Trinkhalle. Der Karton war spätestens im Mai 1844 vollendet. Leider aber wurde das Gemälde nicht in der Trinkhalle ausgeführt, wo es am besten hingepaßt hätte. Im Jahre 1848 erschien der „Vater Rhein“ dagegen als Ölgemälde auf der Ausstellung in München[31]) und erst zehn volle Jahre später wurde dieses Ölgemälde vom Grafen Raczynski angekauft. Es hängt jetzt in der Berliner National-Galerie. „Dieses Bild war Schwinds Schmerzenskind; er hatte viel Achselzucken darüber zu sehen, vielen Tadel zu hören und dennoch liebte er das Bild ganz besonders,

Abb. 81. Das letzte große Aschenbrödelbild.
Nach der bei Piloty und Löhle in München erschienenen Stich-Ausgabe.

Abb. 82. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854/55. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

wie man seine kranken Kinder am liebsten hat.“ [32]) So hat er sich auch mündlich und schriftlich häufig darüber ausgelassen. „Kein Mensch vermochte Schwinds Bilder besser und gewinnender zu erklären als Schwind selber. Er charakterisierte, indem er erzählte, er rechtfertigte seine Kunst und Art, indem er sie einfach erklärte. Jener schlicht treuherzige Vortrag der Sage und des Volksmärchens, der seinen Bildern ihren wärmsten Reiz giebt, stand ihm im Worte ebensogut zu Gebot wie mit dem Pinsel. Der gemütliche Ton des bald stärker, bald schwächer anklingenden österreichischen Dialekts und ein gelegentlich durchblitzender schalkhafter Humor gab diesen erzählenden Erläuterungen und Rechtfertigungen eine durch ihre naive Liebenswürdigkeit unwiderstehlich fesselnde Kraft. Wer Schwind seine Bilder nicht hat erklären hören, der hat sie gar nicht ganz gesehen.“ So schreibt Wilhelm Heinrich Riehl.[33]) Wir aber können Schwind seine Bilder nicht mehr erklären hören. Mit umso größerem Eifer müssen wir uns an seine Briefe halten. Wo ich nur irgend ein von Schwind selbst geäußertes Wort zur Erklärung eines seiner Bilder herbeiziehen konnte, habe ich dies daher stets gethan. Den „Vater Rhein“ erläutert er folgendermaßen:[34]) „Das Bild war bestimmt, als Hauptbild in der Trinkhalle in Baden-Baden ausgeführt zu werden, deren beide Seitenfluchten mit den Rheinsagen ausgefüllt werden sollten. Es erscheint daher der Rhein, die Fiedel des Volker spielend und die Rheinsagen singend. Die Nixen um den Rhein tragen den Nibelungenhort, der mit der Tarnkappe den verhängnisvollen Ring und Gürtel, einer die bekränzte Rolle mit dem Nibelungenlied selbst. Am Ufer sitzen Speyer mit den Kaisergräbern als Geschichte; die alte Worms, der Nibelungen Heimat, als Sage; Mainz mit der doppelten Mauerkrone und der österreichischen und preußischen Fahne als Sinnbild des deutschen Bundes. Die Flüsse sind: Die Iller mit dem Straßburger Münster, als Französin schwimmt sie einsam und beschämt; die allemannischen Flüsse: aus dem Schwarzwald kommend, mit Tannen bekränzt, mit schwarzblauem Gewand die Dreisam mit dem Freiburger Münster, mit ihrem Schatten die Murch mit dem Schloß Eberstein. Mit dem Buch (Hebels Gedichten) unter dem Arm die von ihm besungene Wiesen. Die mit dem Kirchlein, worauf zu lesen Schutern (das älteste im Rheingau), die gleichnamige Schutter. Dahinter mit Hirtenstab und Schweizerwappen der hintere Rhein, des Alten Jugendgespiele. Die Oos, das Badener Flüßchen, mit dem badischen Wappen und einem

Frau Venus hier viel Leiden bringt.

Abb. 83. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854/55. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

reichen Apfelzweig, die Fruchtbarkeit der Gegend anzuzeigen. Sie trägt die Trinkhalle von Baden-Baden, in die das Bild ursprünglich gemalt werden sollte. Die Mosel mit der Nahe, die bei der Rheinpfalz einfließt, und der kleinen Sieg, die den Kölner Dom trägt: preußische Gruppe. Der studentenhafte Neckar mit Kirschenblüten bekränzt, am Pedellstab das Pfälzer und Württemberger Wappen als Anspielung auf die Heidelberger und Tübinger Universität. Neben dem Neckar, dem Rhein zu, mit der großen Forelle und dem Heidelberger Faß, der auf dem Heidelberger

Das Kind soll trinken und kostete es auch mein ganzes Thüringer Land.

Abb. 84. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854/55. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig.

Schloßberg wohnende Wolfsbrunnen, an dem der Sage nach ‚Siefried erflagen' ward. Auf der andern Seite des Neckars der Main, den Frankfurter Römer haltend. Der Donau-Main-Kanal mit der Kelheimer Befreiungshalle kraxelt an ihm hinauf, einen kleinen Orientalen an der Hand, um die Verbindung mit dem schwarzen Meere an-

Abb. 85. Fresko auf der Wartburg. (Nach dem Stich von J. Thäter.) 1854/55.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

zudeuten, und die Pathenpfennige, die er am Halse trägt, eine Münze von Karl dem Großen und eine von König Ludwig, mögen anzeigen, daß ihn der erste erbauen wollte, der andere wirklich zustande brachte. Dabei noch mit der orange und blauen Nassauer-Fahne die Lahn." — Kaum ein Bild Schwinds läßt sich schwerer kritisch wür-

digen, als gerade dieses. Es besitzt manche Schönheit, so die jugendfrische Jünglingsgestalt des Neckar, die herrliche Figur der blonden Mosel, die noch schönere der dunkeln Dreisam und das reizende Porträtköpfchen der Oos. Die drei Städte gehören zum Monumentalsten, das Schwind geschaffen, und das Monumentale war nicht seine starke Seite! Aber mehr als dies! Der Rheinstrom nimmt unter den deutschen Flüssen eine einzigartige Stellung ein. Der herrliche Fluß, die wundervollen teils romantischen, teils idyllischen Landschaften, die er durcheilt, das fröhliche Leben, das sich an seinen Ufern abspielt und das zum Teil durch den edlen Rheinwein, den Wein

der Weine, bedingt wird, die herrlichen Kunstdenkmale, die sich allüberall zu beiden Seiten des Stroms erheben, die reichen geschichtlichen Erinnerungen aus allen Zeiten, die sich an ihn knüpfen: dies alles vereinigt sich in unserer Vorstellung, um die Erinnerung an den Rhein mit einem Zauber von Poesie zu verklären, wie er keinem anderen deutschen Strom eignet. Dem Rhein gelten einige unserer schönsten deutschen Lieder, ihm gilt unsere feurigste Sehnsucht.

„Dort, wo der Rhein mit seinen grünen Wellen
So mancher Burg bemooste Trümmer grüßt,
Dort, wo die edlen Trauben saft'ger schwellen
Und kühler Most des Winzers Müh' versüßt.
Dort möcht' ich sein, bei dir, du Vater Rhein,
An deinen Ufern möcht' ich sein."

Der Romantiker Schwind hat zweifellos versucht, diese Rheinstrompoesie in sein Bild hineinzumalen und es ist ihm dies auch gelungen. Wenigstens bis zu einem gewissen Grade, soweit es eben der Stoff zuließ. Denn wir dürfen es uns nicht verhehlen, daß Schwind sich diesmal wieder, wie an der „Einweihung des Freiburger Münsters", an einem überaus spröden Stoff abarbeitete. Die Wahl des Stoffes läßt sich nur aus dem Geist der Zeit heraus erklären, die in derartigen Allegorien schwelgte. Aber ein Haufen von Personifikationen läßt sich eben nicht in ein lebendiges Ganzes umsetzen. An dieser Unmöglichkeit ist Schwind — alles in allem genommen — gescheitert. Der „Vater Rhein" gehört trotz allem zu seinen unglücklichsten Schöpfungen. Am meisten ist die Figur des Rheins selber mißlungen. „König Ludwig stößt sich an der Fiedel und behauptet frischweg, Rhein stamme von *ῥινός* und er sei ein Grieche. Da bin ich vielleicht auch einer, ohne es zu wissen. Unter all den Wappen, Kirchen und sonstigen mittelalterlichen Wesen müßte sich eine Lyra schön ausnehmen." Schwind hatte ganz recht; wir bekennen uns nicht zu der Ansicht König Ludwigs und gönnen dem Rhein seine Fiedel von ganzem Herzen. Aber warum mußte Schwind, der ein so überzeugungstreuer, deutsch gesinnter Künstler war, daß er lieber die Gunst des kunstfördernden Königs verscherzte — was leider der Fall war —, als daß er dessen klassi-

Abb. 86. Fresko auf der Wartburg. (Nach d. Stich v. Th. Langer.) 1854/55. Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Abb. 87. Studienkopf. Um 1855.
Bleistiftzeichnung (0,18 m h., 0,17,5 m br.) im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht.

zistischen Neigungen entsprechend die charakteristische Fiedel in eine nichtssagende Leyer umgewandelt hätte, warum mußte Schwind seinem „Vater Rhein" einen Kopf aufsetzen, der eine so verzweifelte Ähnlichkeit mit dem Haupt des Zeus von Otricoli besitzt?! — Doch davon ganz abgesehen, liegt die Figur so hölzern auf dem Wasser, die Verkürzungen, z. B. der Arme, sind so offenbar verunglückt, daß die mißlungene Hauptfigur dem Beschauer die Freude an der gesamten Schöpfung beeinträchtigt, wenn nicht gänzlich vergällt. Schwind scheint das Griechische an seinem „Vater Rhein" selbst als störend empfunden zu haben, denn als er später die Hauptfigur allein für den Grafen Schack wiederholte, suchte er sie deutscher zu gestalten, indem er den Kopf dem Zeushaupt weniger ähnlich bildete und den Körper in einen gotischen Panzer steckte. Als Gegenstück zu diesem letzteren Bilde malte er den anderen großen deutschen Strom, die Donau.

Der Umstand, daß der „Vater Rhein" nicht in der Baden-Badener Trinkhalle ausgeführt wurde, mag neben anderen Unannehmlichkeiten mit dazu beigetragen haben, dem Künstler den Aufenthalt im badischen Lande zu verleiden. Neue Aufträge zogen ihn nach Frankfurt a. M., und so ging er denn nach Ostern 1844 dahin. Er kaufte sich ein hübsch gelegenes kleines Grundstück vor dem Eschenheimer Thor, um als sein eigener Baumeister sich und seiner Familie ein gemütliches Heim zu errichten. — In Frankfurt nahm er das Motiv des Falkensteiner Ritts, wenn auch in gänzlich veränderter Form, wieder auf und schuf so eine anmutige Illustration zu dem Volkslied: „Gott grüß' Euch Pfalzgraf" u. s. w. (Abb. 49), die in „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler"

Abb. 88. Porträts d. Töchter d. Künstlers Anna u. Marie. Um 1855.
Bleistiftzeichnung (0,16,5 m h., 0,18,5 m br.) im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht.

(Leipzig, Hermann Vogel) erschien. Für dasselbe Werk zeichnete er auch eine Illustration zu dem „Habermueß“ von Hebel, welchem Dichter er schon auf dem „Vater Rhein“ ein Denkmal gesetzt (Abb. 50). In einem echten behaglichen Bauernhause, vor dem allerlei Arbeitsgerät liegt, während auf der anderen Seite ein Brünnlein rinnt, hat sich eine Bauernfamilie zum schlichten Mittagsmahl versammelt. Während die Kinder mit ihren Löffeln in den Topf mit dem dampfenden Habermus hineinlangen, und Unwetter hat dasselbe durchzumachen, bis es herangereift ist. Endlich schlüpft eine Ähre heraus und schwankt in den Lüften.

„Sagmer an ne Mensch, wer het an sideni Fäde
do ne Chnöspli ghenkt und dört mit chünstlige Hände?
d'Engeli, wer denn sust? Sie wandle zwische de Furen
uf und ab vo Halm zue Halm, und schaffe gar sölli.“

In solchen schlichten volkstümlichen Darstellungen kommt Moritz von Schwind Lud-

Abb. 89. Titelblatt zu den „Sieben Raben“. (Verlag von Paul Neff, Stuttgart.) Bez.: „1857.“

erzählt der Großvater den andächtig Lauschenden die Entstehungsgeschichte ihrer Speise: wie das Saatkorn in die Erde gesenkt wird, wie in dem Korn ein Keim ruht, wie dieser Keim in dem Mutterschoß des Erdreiches immer kräftiger wird, seine Würzelchen tief herabstreckt und mit dem Köpfchen zur Oberfläche herausschaut. Da schickt unser Herrgott Engel herab, die bringen dem „Häberli“ Thau und rufen ihm freundlich: „Gottwillkommen!“ zu, aber auch manches Ungemach durch Kälte

wig Richter am nächsten. Während aber Richter sich auf die Schilderung des bürgerlich-bäuerlichen Lebens und auf die Landschaft beschränkt, sind dies nur zwei Seiten der äußerst mannigfaltigen Kunst Schwinds, der in der Bauernstube und im Salon, in der Landschaft und im Interieur, in der Gegenwart und in der Vergangenheit, im Märchen und in der Wirklichkeit, überall gleich heimisch ist. Dafür aber ist Ludwig Richter in seinem eng begrenzten Kreise vielleicht noch inniger, zarter und seelen-

Abb. 90. Titelblatt zu den „Sieben Raben". Variante. Aquarell (0,50 m h., 0,70 m br.) im Besitz von Frau v. Ravenstein, Karlsruhe. Bez.: „S" und „1857". Zum ersten Mal veröffentlicht.

voller, als selbst sein großer Zeitgenosse.

Wahrscheinlich um diese Zeit hat Schwind zwei Blätter radiert, die er auch als Ölbilder ausführte und deren Stoffe dem Einsiedlerleben entnommen sind (Abb. 51, vgl. auch Abb. 107). Es sind zwei Prachtstücke, unmittelbar aus dem Inneren des Künstlers hervorgegangen und in ihrer Art vollendet. Auf dem einen Blatt sehen wir einen Einsiedler, der die Rosse eines Ritters zur Tränke führt, während dieser im Schatten der Felswände von langer Fahrt ausruht. Das andere Blatt stellt einen Eremiten vor, der vom Terminieren zurückkehrt und in seiner Felsenklause einen Dudelsackbläser erblickt. Der Gegensatz zwischen dem weltfremden Einsiedler und dem behäbigen fahrenden Musikanten ist ebenso wundervoll zum Ausdruck gebracht, wie die ernst trauliche Stimmung der romantischen Felsenkluft. Schwind führte die Radiernadel fast mit derselben Sicherheit und Eleganz wie Feder und Bleistift. Es ist im höchsten Grade zu beklagen, daß er nicht öfter zu jenem Instrument gegriffen hat, umsomehr, als keiner der Männer, die nach ihm gestochen haben, seinen fein empfundenen Strich völlig nachzufühlen vermochte. Nach den Stichen von fremder Hand darf man Schwinds technisches Können beileibe nicht beurteilen! Um sich von demselben eine richtige Vorstellung zu machen, muß man auf seine Originale: die Aquarelle, die Bleistift- und Federzeichnungen zurückgehen. Schwind hatte den Kopf immer so voll Ideen, daß er sich nicht die Zeit nehmen wollte und konnte, um seine Werke selbst zu radieren. Daher leiden wir heute unter dem beklagenswerten Mißstand, daß uns seine wunderbaren Erfindungen zum großen Teil nur in minderwertigen Stichen vorliegen. Seit Schwinds Zeiten hat die Kupferstich- und Radiertechnik einen großen Aufschwung genommen. Neben den originalen Schöpfungen der jungen Künstler sehen wir in den Schwarz-Weiß-Ausstellungen auch Stiche nach Rubens, Rembrandt, Hals, van Dyck und den anderen Großen. Es wäre nun ein sehr verdienstvolles Unternehmen, wenn sich ein gewandter Stecher der Aufgabe unterziehen wollte, uns die herrlichen Erfindungen Schwinds in vollendeter Stech- oder Radiertechnik von neuem zu bescheeren. Allerdings müßte der betreffende Stecher mit einer ungeheuren Selbstverleugnung vor-

Abb. 91. Studie zu den „Sieben Raben". Um 1830.
Federzeichnung (0,31,5 m h., 0,23,5 m br.) im Besitz von H. Dr. Julius Naue, München.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 92. Studie zu den „Sieben Raben". Anfang der 30er Jahre.
Federzeichnung (0,28,5 m h., 0,22 m br.). München, Maillinger Sammlung. Zum ersten Mal veröffentlicht.

gehen, um sich dem unsrer Zeit so völlig entgegengesetzten Stile Schwinds anzubequemen. —

In die Frankfurter Periode fällt noch eine rechte Brotarbeit: Illustrationen zu Eduard Dullers „Erzherzog Karl von Österreich" (Abb. 52). Der Künstler beklagt sich selbst, daß er „den Mietsgaul machen muß". Noch während Schwind mit seinem Hausbau beschäftigt ist, beginnt er eine neue große Schöpfung und schreibt darüber im August 1845 an Genelli: „Ich möchte doch wieder einmal etwas machen, wo von Schönheit die Rede ist und nicht immer und ewig in Kostümsachen mich herumschlagen. Ein Werk dieser Gattung,

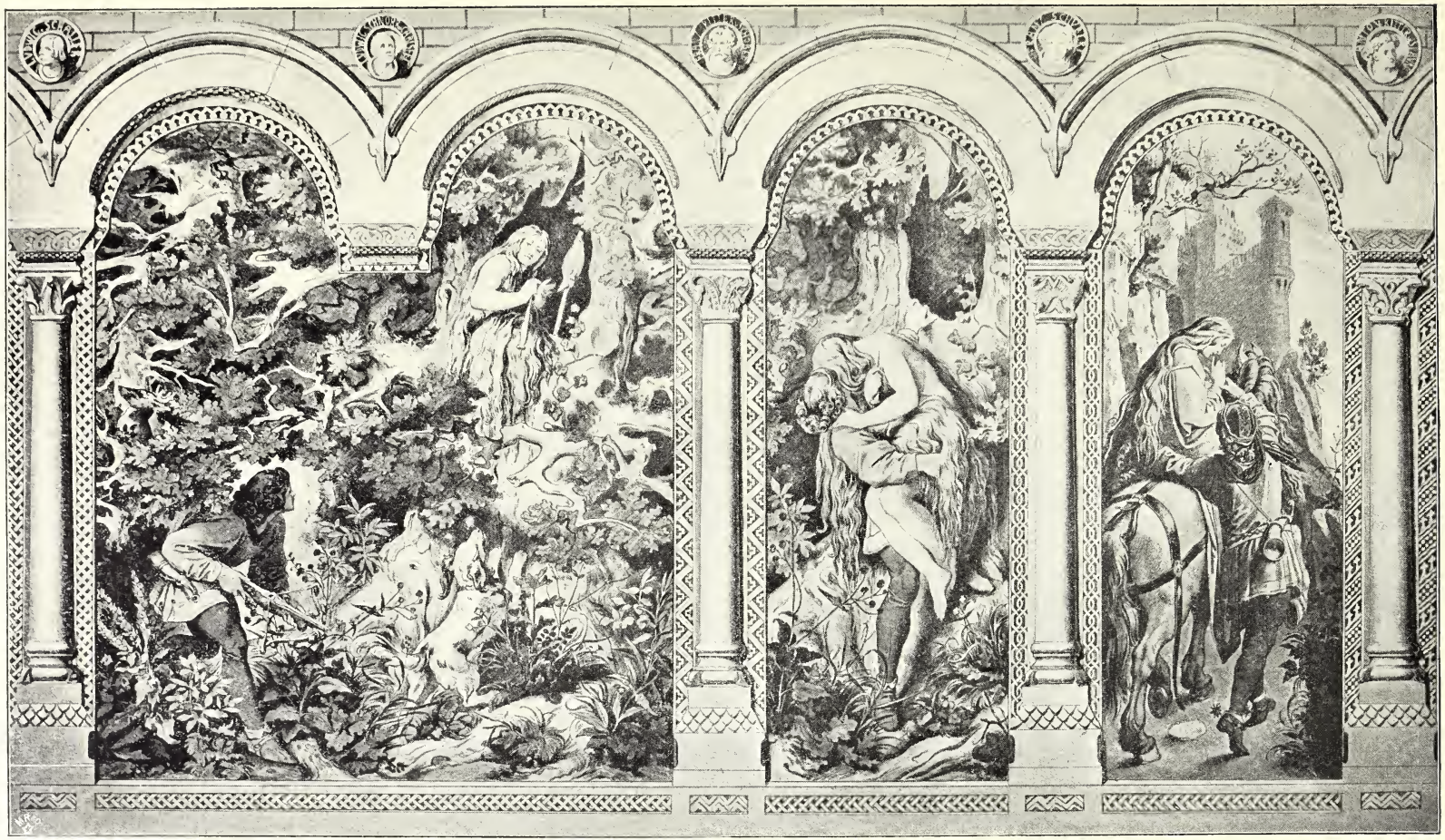


Abb. 93. Aus dem Cyklus der „Sieben Raben“. Der Cyklus, aus 15 Bildern in Aquarell bestehend, im Museum zu Weimar. (Verlag von Paul Neff, Stuttgart.) 1857/58.

auf deſſen Wirkung ich ſehr geſpannt bin, hat nicht mehr ſehr weit zur Vollendung: Fünf Muſikanten ziehen auf ein Schloß, bei einer Hochzeit aufzuſpielen (Abb. 54 und 55).

Abb. 94. Aus dem Cyklus der „Sieben Raben". Verlag von Paul Neff in Stuttgart.

Die Braut mit ihren Freundinnen erſcheint auf der Mauer, Bedientenpack ſteht unter dem Thore, der Bräutigam kommt mit ſeinem Zug am Waldesſaume zum Vorſchein. Der Held iſt der letzte der Muſikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantaſie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Geſellſchaft gemeinen, eitlen Geſindels zur Ergötzung, vielleicht zum Spott der vornehmen Welt ſein Stücklein zu blaſen — ein verdorbenes Genie mit einem Worte." — Die wahr-

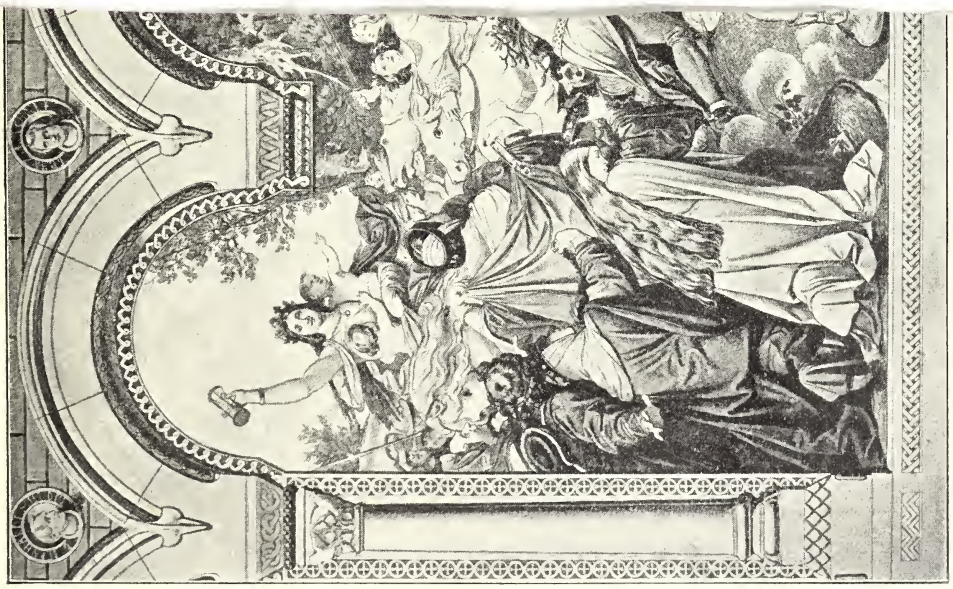


Abb. 95. Aus dem Cyklus der „Liebe

begegnet waren, ist vorzüglich gezeichnet, was dem Beschauer auf der Studie noch schlagender entgegentritt als auf dem ausgeführten Bilde, und ebenso vorzüglich ment, der folgende Dudelsackbläser trägt die Eintönigkeit seines Geschäftsbetriebes schon in der grämlichen Langeweile von Gesicht und Haltung ausgeprägt; der zigeunerhafte

Bruder Habenichts mit der Zither, der durch lustige Tanzweisen und Schwänke sich manchen frischen Trunk verdient, denkt bei dem Gespräch mit dem buckeligen Theoretiker mit der Geige wohl mehr an jenen, als an die Auseinandersetzungen des Genossen, während der arme, einsame Klarinettenbläser (Porträt des Malers Rebnitz) beim Anblicke einer aus der Hand der Mädchen vom Zwinger gefallenen Rose innehält, um ‚im kindlichen Spiele tiefe Bedeutung' zu ergründen und holde Träume daran zu knüpfen".[35]) Diese Musikantengeschichte klingt ganz im allgemeinen an Grillparzers „Armen Spielmann" an, während andererseits die herabgeworfene Rose an eine Stelle in Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers" erinnert. So poetisch Schwinds Gedanke ist, so ist er doch mitten aus dem Leben gegriffen. Wer einen Karneval in München verlebt hat, der muß beim Anblick der Musikanten an die fahrenden Musikbanden denken, die von Lokal zu Lokal ziehen, um den Gästen aufzuspielen. Auch da pflegt so manch ideal veranlagte, aber im Kampf ums Dasein gescheiterte Existenz darunter zu sein! — Die „Künstlerwanderung" ist wie der „Wunderliche Heilige" und der „Falkensteiner Ritt", an den diese Schöpfung auch kompositionell anknüpft, ein Gelegenheitsgedicht im Götheschen Sinne. In der herrlichen Frauengruppe auf hohem Söller spricht sich der ganze Jubel des glücklichen jungen Ehemannes aus. In der Hauptfigur dürfen wir wohl ein Idealporträt seiner Gattin vermuten. Er aber ist der Bräutigam, der siegesbewußt am Waldessaume einherreitet. Sich selbst wahrscheinlich unbewußt, predigt Schwind hier die Lehre, daß die Welt und das Weib nicht dem Träumer, sondern dem thätigen Manne gehört, und daß bei den Frauen der Krieger mehr gilt, als der Künstler. Schon bei Homer ist es nicht Apollo, sondern Ares, dem sich die herrliche Aphrodite in Liebe neigt. — Die „Künstlerwanderung" ist eine wundervolle Schöpfung, nur schade, daß sie

als Ölbild ausgeführt wurde. Wenn man sich beim Anblick von Reproduktionen an dem Reiz der Komposition berauscht hat und tritt dann vor das Ölgemälde selbst, so wird man durch die gerade bei diesem Bilde besonders harte und bunte Färbung gewaltsam ernüchtert.

Das Bild trägt die Jahreszahl 1847. Mithin hat Schwind während der ganzen Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes daran gearbeitet. Im Jahre 1847 verließ er nämlich diese Stadt wieder, da er einen Ruf nach München als Professor an der Akademie der bildenden Künste erhalten hatte. In München hat er dann bis an sein Lebensende gelebt und gewirkt. Hier traf er alte Freunde, den Musiker Lachner, den Bildhauer Schaller, den Maler Genelli, den Erzgießer Miller und endlich Schwanthaler, auf dessen romantischer Burg Schwaneck an der Isar er muntere Tage verlebte. Er selbst aber erwarb ein reizendes, mitten in einem Rosengarten, an der Briennerstraße No. 35 vor den nachmaligen Propyläen gelegenes Heim, das eine prächtige Aussicht auf das bayerisch-tirolische Hochgebirge gewährte. Schwind äußerte selbst damals, daß er lieber nach München als nach Leipzig oder Berlin oder selbst nach Dresden ginge. Aber die Hoffnungen, die er an den Aufenthalt in München geknüpft, sollten sich nicht erfüllen. Er glaubte, daß er großen monumentalen Aufgaben entgegenginge, und sicherlich hätte er Originelleres geleistet, als die Heß und Schraudolph und selbst als Kaulbach. Die Außenwände der Neueren Pinakothek und die Innenwände der Basilika würden nicht eine so unsagbar langweilige Sprache zu uns sprechen, wenn sich der Pinsel Meister Schwinds auf ihnen getummelt hätte und doch war es ein Glück für ihn, daß er zu diesen offiziellen Arbeiten nicht herangezogen wurde, denn sein Genie konnte sich doch nur auf einem anderen Gebiete voll entfalten. Das Professorengehalt ermöglichte es Schwind, endlich an die Ausführung all der Pläne zu gehen, die schon seit den glückseligen Wiener Jugendjahren in seiner reichen Seele schlummerten. Diese letzte Münchener Zeit ist die Meisterschaftsperiode des Künstlers. Dieselbe beginnt mit Illustrationen für die „Fliegenden Blätter“ und die „Münchener Bilderbogen“. Schwind selbst spricht verächtlich von dem „Holzstöckelzeichnen“ für die „Fliegenden“. Es lag dies im Geist der Zeit, die über dem, was sie für groß und monumental hielt, das Kleine und Intime verachtete. Wir denken heute anders. Uns erscheint Schwind gerade im Kleinen groß, war er doch seinem innersten Wesen nach ein Illustrator, dies Wort im höchsten Sinne genommen. Wir haben im Verlaufe der

Abb. 97. Studie zu Hero und Leander. (Schack-Galerie.) Ende der 50er Jahre.
Stück einer (0,30 m h., 0,23 m br.) Federzeichnung im Besitz von H. Dr. Nane, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 98. Der Traum Erwins von Steinbach.
Ölgemälde (0,36 m h., 0,25 m br.) auf Holz. München, Schackgalerie.
Verlag von Dr. Albert, München.

Darstellung bedauert, daß ein Teil seiner Schöpfungen in Öl ausgeführt, bei anderen, daß sie nur unvollkommen gestochen wurden. Gegen die Holzschnitte läßt sich kein derartiger Einwand erheben. Sie gehören zu den abgeklärtesten und vollendetsten Schöpfungen des Meisters. Sie sind vom Künstler selbst auf den Holzstock gezeichnet und von den Holzschneidern der xylographischen Anstalt Braun und Schneider in München mit dem feinsten und liebevollsten Verständnis geschnitten worden. Bei ihrem Anblick beeinträchtigt nichts den Genuß des Beschauers. Es sind in ihrer Art klassische Schöpfungen. Wir dürfen deren leider nur sechs hier vorführen, aber dies sind auch wahre Perlen. Im übrigen verweisen wir auf das „Schwind-Album", in dem diese Illustrationen fast alle vereinigt sind und durch dessen Herausgabe sich die Firma Braun und Schneider ein großes Verdienst um die Manen des Künstlers erworben hat. Das deutsche Publikum hat aber leider, wie so oft, auch dieser vorzüglichen Publikation gegenüber seine Ehrenschuld bis auf den heutigen Tag noch nicht eingelöst, und doch verdiente dieses Schwind-Album ein deutsches Haus- und Familienbuch zu sein, wie kaum ein zweites! Leider ist nur das Format, das den Münchener Bilderbogen angepaßt ist, äußerst unhandlich. — In einer Folge von sieben Blättern, deren eines immer schöner ist, als das andere, schildert Schwind das Leben des „Herrn Winter". Kein Werk der gesamten Kunstgeschichte drückt die deutsche Weihnachtsstimmung so vollendet aus, als der „Winter in der Christnacht" (Abb. 59). Diese Figur ist typisch geworden: in jedem Format, in jedem Material, in jeder Stadt steht der Herr Winter im dicken schneebedeckten Mantel mit langem Bart und

kerzenschimmerndem Christbaum am heiligen Abend, dem schönsten deutschen Familienfeste, auf hunderten von Weihnachtstischen, vom Jubel der glücklichen Kinder umringt. Wie die besten Gedichte unserer ersten Dichter zu Volksliedern geworden sind, so ist auch diese Schöpfung des im edeln Sinne volkstümlichen Künstlers tief ins Volksbewußtsein eingedrungen. Und wie anmutig läßt Schwind sein Idyll vom Winter ausklingen! Der Alte fühlt, daß seine Zeit gekommen ist. Da sucht er das erste Schneeglöcklein, das legt er dem Frühling auf die leyer-gezierte Wiege (Abb. 60). In dieses Schlußbild vom „Herrn Winter" hat Schwind eine unvergleichliche Schilderung häuslich-ehelichen Glücks und stillen Gelehrtenfriedens eingewoben. — In den „Liebesliedern" offenbart sich uns seine umfassende Bildung und sein unübertreffliches Charakterisierungstalent. Jedes Land, jede Stadt wird mit den einfachsten Mitteln von der Welt völlig erschöpfend charakterisiert. Am deutlichsten zeigt sich dies bei der Darstellung von Venedig (Abb. 62). Der verschmitzt lächelnde Liebesgott, der mit seiner Larve den venetianischen Karneval andeutet, schaut auf eine ergötzliche Szene herab: Der erboste Vater oder Ehemann leert ein gewisses Gefäß, das man nicht näher bezeichnen darf, über den erschrockenen Cicisbeo aus. Während die Liebhaber der anderen Länder meist im süßen tête-à-tête mit ihrer Angebeteten herzend und scherzend dargestellt sind, steht der gute deutsche Michel mit der treuen Pfeife im altfränkischen Kittel andächtig lauschend unter dem Erker seiner Auserkorenen und ist beseligt über das geringste Geräusch, das ihm ihre Nähe zu verraten scheint (Abb. 61). Die „Liebeslieder" fallen in das Jahr 1848. Während der Sturm der Revolution durch ganz Deutschland heulte, dichtete Schwind seine Liebeslieder! Die Revolution ging spurlos an ihm vorüber. Er war ein durch und durch konservativ und monarchisch gesinnter Mann, der an dem großen geschichtlichen Ereignis nur die Schattenseiten gewahrte. „Gottlob, daß unser Schicksal nicht in Menschentatzen, sondern in der Hand Gottes ruht", äußerte er damals in seiner derb humoristischen Weise, und ein andermal schreibt er: „Ein paar Minister wird doch unser Herrgott noch wo im Westentaschl finden und das andere findet sich." Während sich Schwind um die Bewegung, die aus der tiefsten Seele des Volkes geboren war, gar nicht kümmerte, arbeitete er doch im letzten Grunde auf dasselbe Ziel hin wie diese. Denn wie die 48er Revolution die deutsche Einheit vorbereitet hat, so gehört Schwind zu den Geisteshelden, die im Stillen diese Einigung Deutschlands dadurch vorbereiteten, daß sie gemeinsame geistige Besitztümer für die ganze Nation schufen. Zu Schwinds volkstümlichsten Schöpfungen gehört neben dem „Kalendernarren" und dem „Herrn Winter" der berühmte „Gestiefelte Kater" (Abb. 63). Ein alter Müller hinterließ seinen drei

Abb. 99. Die Schifferin. (Baronesse Marie Spaun auf dem Gmundener See). Ölbild (0,25,5 m h., 0,16,5 m br.) auf Pappe im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Söhnen bei seinem Tode ein Pferd, einen Ochsen und einen Kater. Das Pferd nahm der älteste Bruder an sich, der zweite den Ochsen und dem Jüngsten, Gottlieb, blieb nichts als der Kater Hinze. Als Gottlieb nun traurig auf der Ofenbank der Mühle saß und nicht wußte, wo aus noch ein, nahte sich ihm Hinze, erwies sich mit menschlicher Stimme begabt, versprach dem armen Gottlieb zu helfen und wünschte zu diesem Zwecke ein Paar lange Stiefel zu erhalten. Gottlieb gab sein letztes Geld dafür aus, der Schuster maß dem

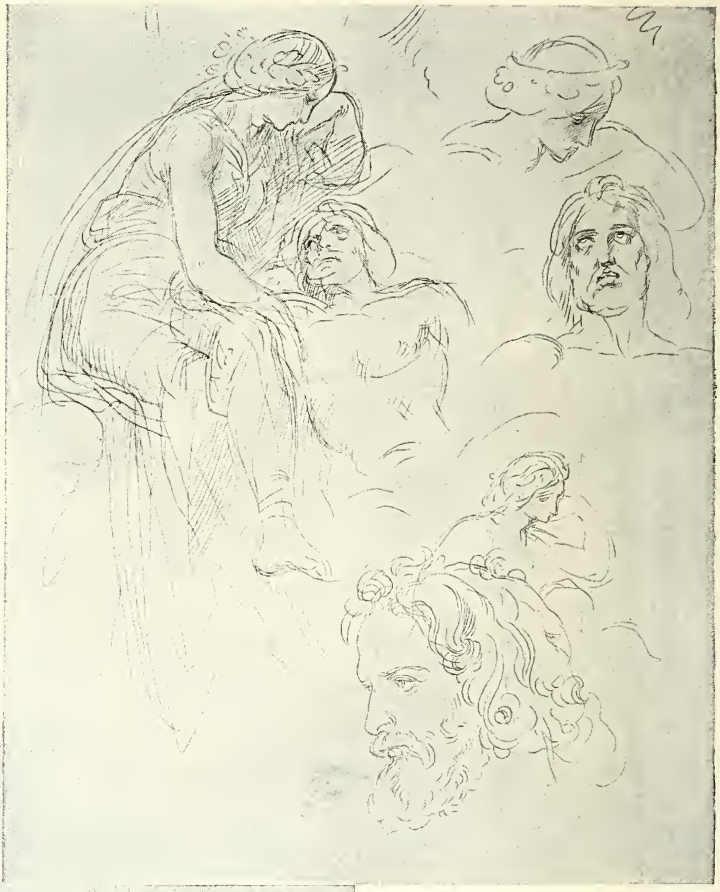


Abb. 100. Studie zu „König Krokus und die Waldnymphe“.
Bez.: „M. v. Schwind.“
Federzeichnung (0,31 m h., 0,20 m br.).
München, Kgl. Kupferstichkabinett.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

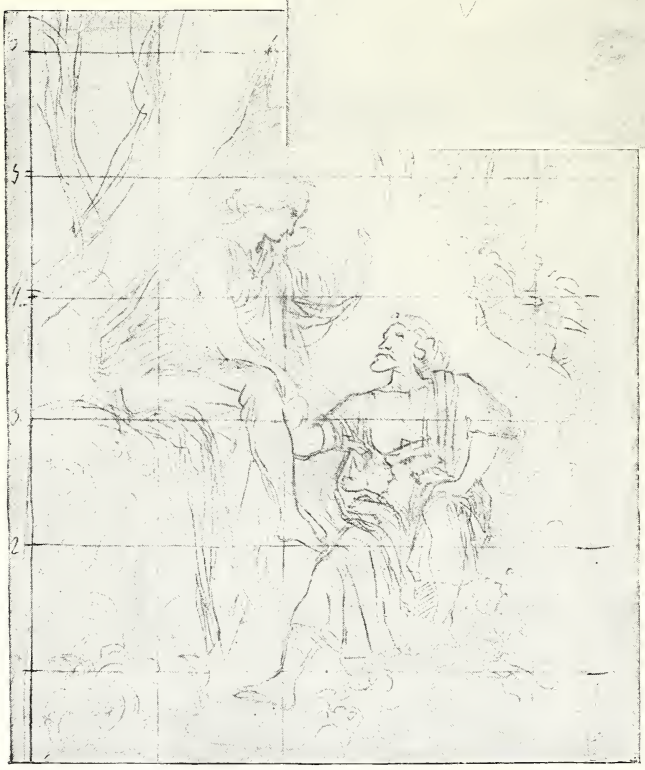


Abb. 101. Studie zu „König Krokus und die Waldnymphe“.
Bez.: „M. v. Schwind.“
Bleistiftzeichnung (0,26 m h., 0,20 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Kater Stiefel an und mit diesen ging Hinze, als Jäger verkleidet, auf die Jagd, fing Kaninchen, überreichte diese dem König, dessen Leibspeise sie bildeten, und erzählte ihm, daß sie ein Geschenk des Grafen Carabas wären. Darauf wünschte der König den Grafen Carabas kennen zu lernen und ihm seine Tochter als Braut zuzuführen. Da war guter Rat teuer, doch Hinze wußte ihn zu schaffen. Mit seinen trefflichen Stiefeln lief er dem Wagen des Königs voraus, überredete alle Bauern, daß sie sagen sollten, das Land gehöre dem Grafen Carabas,

Abb. 102. König Krokus und die Waldnymphe.
Ölbild (0,78 m h., 0,44 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

veranlaßte Gottlieb ins Bad zu steigen und versteckte dessen einfache Müllerkleider im nächsten Gebüsch. Als nun die königliche Staatskarosse an diese Stelle gekommen war, erhob der Kater ein großes Geschrei, der Graf wäre seiner Kleider beraubt und am Ertrinken. Da ließ der König den armen Gottlieb aus dem Wasser ziehen, in vornehme Gewänder hüllen und in seinem Wagen Platz nehmen. Hinze war unterdessen weiter gelaufen zu dem auf hoher Burg hausenden benachbarten Herrscher Popanz, der allerlei Gestalt anzunehmen vermochte. Durch List und Schmeichelei bewog ihn nun der Kater dazu, sich in eine Maus zu verwandeln, fraß die Maus auf und hatte so für seinen Gottlieb ein Reich erobert. Dann sprang er mit seinen guten Stiefeln zum Schloß des Königs und kam gerade noch rechtzeitig zum Empfang des Königs und der Prinzessin, welcher der Bräutigam Gottlieb Graf Carabas galant die Hand küßt. — Wenn wir an den „Liebesliedern" Schwinds Geschick bewundert hatten, fremde Länder charakteristisch darzustellen, so nehmen wir an dem „Gestiefelten Kater" mit Erstaunen wahr, wie der Künstler es verstanden hat, die stilistischen Formen vergangener Jahrhunderte zu seinen Zwecken zu verwerten. Die Burg ist gotisch, die Cartouche und die Fruchtschnüre weisen Spätrenaissanceformen auf, das Portal mit den Schilde haltenden Löwen, die entfernte Vettern von denen vor der Münchener Residenz sein mögen, ist in schweren Barockformen gehalten, die Prinzessin und der Graf Carabas sind in dem prächtigen Geschmack des 17. Jahrhunderts gekleidet und die Staatskarosse samt Pferdegeschirr und Lakaienuniformen ist im blühendsten Louis XV. gegeben. Aber dieses Durcheinander von Stilen verletzt uns nicht, im Gegenteil es wirkt völlig überzeugend, weil es kein beliebiges Gemengsel ist, sondern weil jede Stilform an ihrem Platz steht und etwas ausdrückt. Doch dies ist nur eine von den vielen

Abb. 103. Rübezahl. Erste Fassung. Bez.: „M. Schwind inv." Gestochen von H. Merz.

Schönheiten, welche den „Geſtiefelten Kater“ auszeichnen. Ob es wohl einen einzigen gebildeten Deutſchen giebt, der ſich an dieſem Blatt noch nicht erfreut hat? — Aber wie wenige wiſſen, wem ſie dieſen Genuß zu verdanken haben! Überhaupt können wir alle gar nicht ermeſſen, wie tief unſere Anſchauung von ſehr vielen Dingen, unſer Gemüts- und Phantaſieleben in der Schwindſchen Kunſt wurzelt. Schon in der Kindheit frohen Tagen, lange bevor wir den Namen „Schwind“ zum erſtenmal hören, bekommen wir Blätter, wie den „Geſtiefelten Kater“, in unſern Bilderbüchern zu ſehen und empfangen ſo Eindrücke, die bis in unſer Alter nachwirken. Und wenn wir im Drang und in der Not des Lebens uns beruhigen, erquicken und kräftigen wollen, thun wir gut, uns an den Born der reinen jugendfriſchen Kunſt dieſes wunderbaren Mannes zu begeben. Keine von allen ſeinen Schöpfungen iſt aber ſo geeignet, Balſam in ein zerriſſenes Herz zu träufeln, wie der unvergleichliche Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes“ (Abb. 64). Hintereinandergeklebt geben die drei Streifen nach Schwinds eigener Anſicht vielleicht eine ſeiner beſten Arbeiten um drei Kreuzer! Hat Schwind das Problem „Von der Gerechtigkeit Gottes“ wirklich gelöſt? — Ich glaube nicht. Läßt es ſich aber überhaupt löſen? — Wie oft iſt dieſes Problem in unſerer Zeit in Kunſt und Litteratur behandelt worden, aber ſtets in ganz anderem, in durchaus peſſimiſtiſchem Sinne. Die Erzählungen, die dieſes Problem heutzutage behandeln, klingen immer in einer ſchrillen Diſſonanz aus. Hat Schwind da nicht viel weiſer gehandelt? — Iſt es nicht viel klüger und edler, ſich in das unbegreifliche Walten des rätſelhaften Schickſals beſcheiden und ohne Murren zu fügen, als ſich gegen das Unabänderliche in ohnmächtigem Trotz aufzulehnen?! — Lebensweisheit war überhaupt eine der charakteriſtiſchen Eigenſchaften

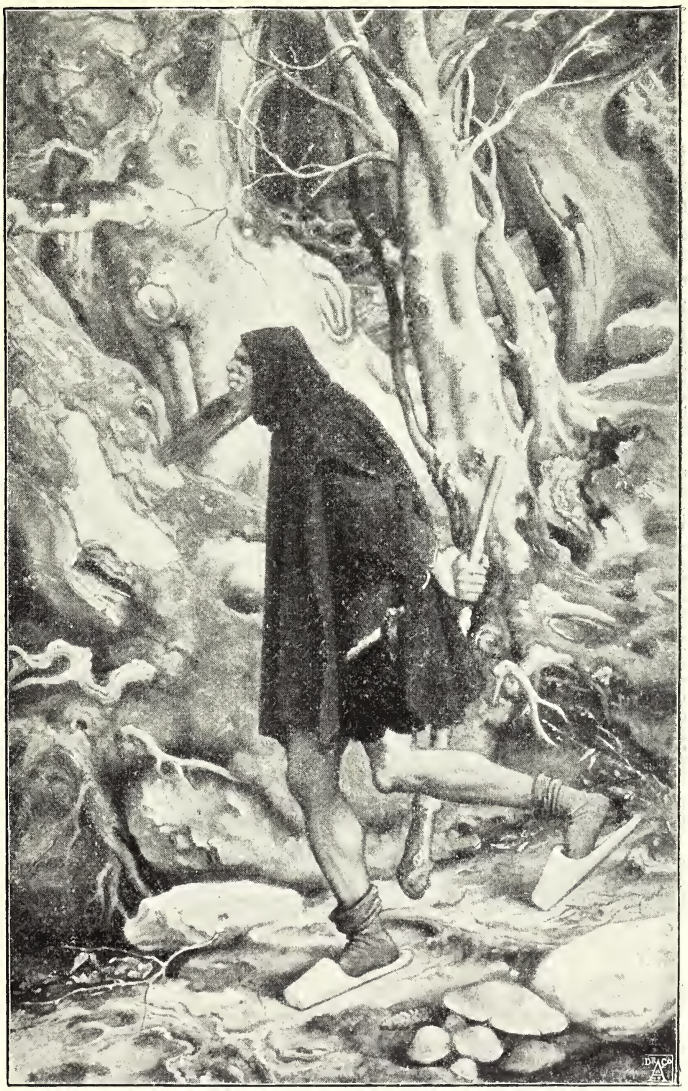


Abb. 104. Rübezahl. 1858—60.
Ölbild (0,64 m h., 0,38 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

von Schwinds Perſönlichkeit. Goethes goldene Lebensregel:

„Tages Arbeit, Abends Gäſte!
Saure Wochen, Frohe Feſte!“

hatte er ſich zum Wahlſpruch auserkoren. Er hat den „Schatzgräber“ auch einmal auf einer Künſtlerballkarte dargeſtellt (Abb. 65).

Abb. 105. Nixen tränken einen weißen Hirsch.
Ölbild (0,69 m h., 0,40 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

Während er das wundervolle Gedicht „Von der Gerechtigkeit Gottes“ auf den Holzstock zeichnete, beschäftigte er sich mit einer anderen Komposition, die gleichfalls dem religiösen Stoffkreis angehört. Gelegentlich seiner geschichtlichen Studien für den später zu erwähnenden „Sängerkrieg“, schreibt er einmal: „Es geht eine merkwürdige Begeisterung durch diese Zeit“ der Hohenstaufen und Kreuzzüge. Es scheint nun, daß Schwind diese Begeisterung in der Komposition, wie König Konrad den Bernhard von Clairvaux, der das Kreuz predigt, auf seinen Schultern durch das Volksgedränge trägt, habe darstellen wollen (Abb. 70). „Der König, das Reichsbanner in der Hand, mit der anderen den Heiligen fassend, kommt gerade gegen den Beschauer zu durch den Dom herabgeschritten. Das dicht gedrängte Volk macht eine Gasse. Rechts nimmt ein Mann von seiner Gattin, ein Sohn von seiner Mutter Abschied; ein lahmer Knabe hebt die Krücken freudig in die Höhe; ein Verbrecher fällt von Reue zerknirscht auf die Erde nieder. Alles drängt sich zu den Priestern, welche die Kreuze anheften.“ In der That weht ein eigener Hauch von Begeisterung durch die gläubige Volksmenge. Trotzdem gehört die Komposition zu Schwinds minder gelungenen Schöpfungen. Die Figur des Kaisers ist von theatralischer Leerheit und unter der Kutte des Mönchs steckt kein Körper. Unvergleichlich besser gelungen sind die Studien zu dieser Komposition (Abb. 68 und 69).

* * *

Am 1. Juli 1849 verließ die hochgefeierte Sängerin, Fräulein Hetzenecker, als Braut des Regierungsrats von Mangstl, die Hofbühne zu München, um sich fortan auf die geistliche Musik zu beschränken.[36]) Schwind, der zu den begeisterten Verehrern der Künstlerin gehörte, hat diese Thatsache in einer wunderbar edlen Sepiazeichnung dargestellt (Abb. 71). Außerdem gab der Liebesroman dieser Sängerin Schwind noch zu einer seiner reizendsten Dichtungen Veranlassung, zu der „Symphonie“ (Abb. 72). „Das Ganze, schreibt Schwind, wäre zu denken als die Beethoven betreffende Wand eines Musikzimmers, da doch alles einen Zweck haben soll und basiert daher billig auf einem Beethovischen

Abb. 106. Elfenreigen.
Ölbild (0,62 m h., 0,45 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

Musikstück: Fantasie für Klavier, Orchester und Chor in E, das einzige, das so instrumentiert, also im Bild zu erkennen, überdies noch auf dem Notenheft einer Sängerin angeschrieben ist. Auf diesem musikalischen Boden bewegt sich das ganze Geschichtchen billig in vier Teilen, die den vier stereotypen Teilen einer Symphonie — Symphonie, Andante, Scherzo und Allegro — analog sind: Probe des Musikstücks auf einem Haustheater, von einem zusammengerafften Orchester und ebensolchem Chor, bei welcher die Sängerin eines kleinen Solos die Aufmerksamkeit eines jungen Mannes erregt — ein Begegnen ohne Annäherung — ein kleiner Maskenball, auf dem unser Paar seine Gefühle ausspricht, und zum Schluß ein Moment der Hochzeitsreise, wo der beglückte Mann seiner Frau das Schlößchen zeigt, in dem sie wohnen werde. Übereinstimmend mit dem Chor, der ein Lobgesang auf die Freuden der Natur ist, ist das Ganze umgeben von Wald und Luft (den vier Winden) und als verbindende Verzierungen sind die Tageszeiten, die Wohlthaten des Bades und des Gebirgsthaues, die Luft des Reisens u. dgl. angebracht. Ganymed als Sinnbild des erwachenden Frühlings bildet ziemlich den Mittelpunkt." Die Wohlthaten des Bades und Thaues sind zu beiden Seiten des Andantebildes in den kleinen Vierecken dargestellt. Wie man zum Trost der Kranken welke Blumen ins Wasser wirft, die blühend heraus kommen, hat Schwind links eine Quellennymphe dargestellt, welche dem Kranken die Blume der Gesundheit aus den Wassern reicht. In den benachbarten Rundbildern, die der Künstler mit unwesentlichen Änderungen als selbständige Gemälde für den Grafen Schack wiederholte, hat er die vier Jahreszeiten verkörpert. Als Morgen erscheint der bereits von der Sonne beschienene Bergesalte mit dem Alpenhorn und der Gemse, zu dessen

Füßen die Ebene noch schläft. Den Mittag vergegenwärtigt die Nixe, die ihr Haar strählt und sich in der Flut spiegelt. Als Abend erscheint beim Aufgang des Mondes der Geist der träumerischen Dämmerung und dann kommt die Nacht mit dem Schleier und mit den Kindern: Tod und Schlaf. Den vier Tageszeiten entsprechen die vier Jahreszeiten, die im Halbkreis das oberste Bild umgeben. Jede Jahreszeit erscheint unter der Gestalt des für sie charakteristischen Windes. Der geflügelte Frühling bietet Liebenden Kränze dar, Flöte und Cymbal ertönen. In der Sommerglut reift das Getreide, die Menschen erquickt nach anstrengender Schnitterarbeit Schlummer und Bad. Der herbstliche Westwind schüttet Krüge Regens aus, vor dem die Menschen sich durch Anlegen von Gewändern zu schützen suchen. Die Winterkälte fesselt die Erde, aber das dürre Holz spendet behagliche Wärme. Welch' ungeheure Summe geistiger Arbeit und welch' Kompositionstalent steckt in der „Symphonie"! Wir glauben es dem Künstler gern, wenn er gesteht: „Ich habe lang daran herumgearbeitet, bis sich das gehörig abgerundet hat." Andererseits welche Freiheit und Leichtigkeit in dem Ganzen! Wie herrlich ist das Motiv der jungen Frau, die in ihre neue Heimat herabschaut und der die wandernden Burschen aus voller reiner Brust: „Glück auf!" entgegenrufen. Wundervoll ist dann die Gruppe der musizierenden Engel. Das Andantebild erinnert kompositionell an die „Überraschung Maler Binders" (Abb. 121) und noch mehr an „Wieland, der Schmied" in der Schackgalerie. Der schönste und bedeutendste Teil der „Symphonie" ist wohl das untere Bild. Wie hat Schwind es verstanden, Leben und Bewegung in die verschiedenen Gruppen zu bringen! Welche Anmut und Züchtigkeit in den Frauengestalten! Und wie glücklich hat Schwind die Kostümfrage gelöst! „Das Kostüm ist nicht so widerhaarig, als man gewöhnlich glaubt." Schwind war einer der wenigen Künstler seiner Zeit und Art, die es wagten, das Kostüm ihrer Zeit darzustellen. In dieser Beziehung war er geradezu revolutionär und ein Vorläufer

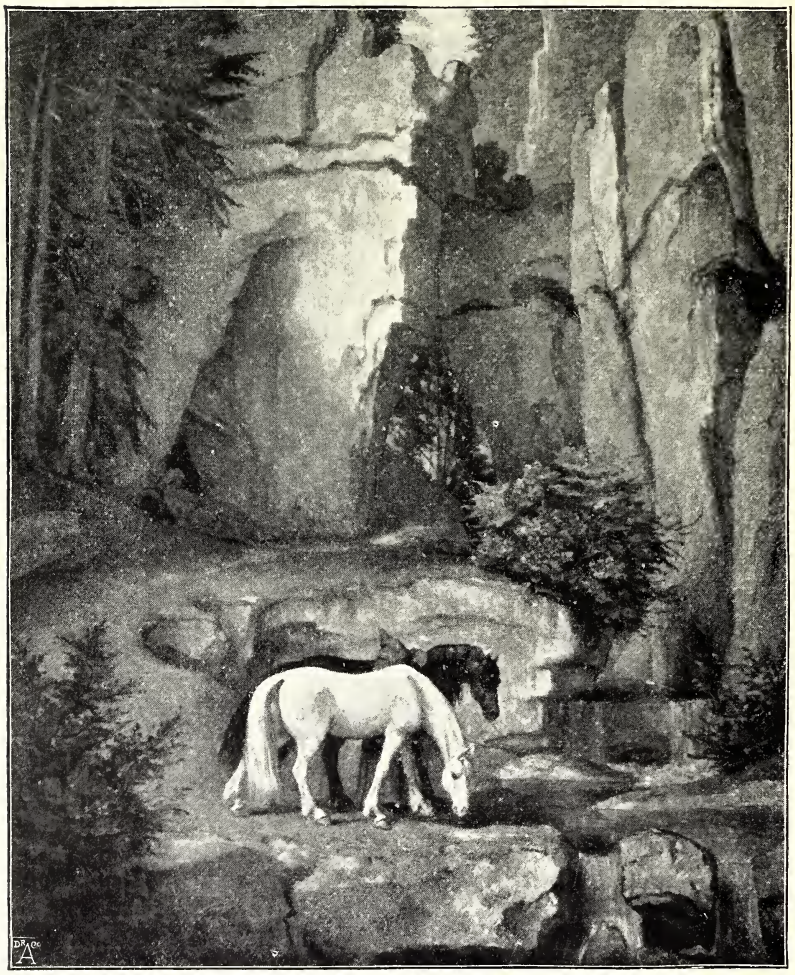


Abb. 107. Ein Einsiedler tränkt die Rosse eines Ritters.
Ölbild (0,47 m h., 0,38 m br.) auf Eichenholz. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

unserer heutigen Anschauungen. Man stelle sich vor, daß ein Cornelius einen Frack oder eine moderne Damenrobe gezeichnet hätte! — Zukünftige Historiker, die sich mit der Geschichte des 19. Jahrhunderts beschäftigen, werden auf Werke Schwinds, wie die Symphonie, als höchst wichtige kulturgeschichtliche Dokumente zurückgehen. Hier sieht man die Menschen von der Mitte des 19. Jahrhunderts in ihren wirklichen Kostümen, in ihren Festesfreuden und in ihren täglichen Beschäftigungen. „Die Symphonie“ bekommt dadurch noch einen besonderen Reiz, daß sich Schwind wieder mit seinen Freunden darauf abgebildet hat: Lachner dirigiert, Schubert steht andächtig über ein Notenblatt gebeugt in der linken Ecke, neben ihm sein treuer Sänger Vogl. Schwind selbst blättert der Klavierspielerin die Noten um. Bei den Gesichtern verschiedener Musikanten, z. B. bei Oboe, Flöte, Fagott, wird man nach des Künstlers eigenen Worten „einige Übereinstimmung mit ihren Partien nicht vermissen.“ Das Ganze aber, in das er so manche Erfindung aus früherer Zeit hineingeheimnist, ist charakteristisch dafür, welche Empfindungen und Gedanken einem Schwind bei den Klängen der Musik aufgingen. Wahrlich, Cornelius traf den Nagel auf den Kopf, der neidlos über die Symphonie urteilte: „So etwas kann niemand weiter machen!“ — Schwind zeichnete die Symphonie noch im Jahre 1849. „Mit dem Beethovischen habe ich Verdruß genug gehabt, alles war entzückt; . . . kein Mensch dachte daran, mir was zu geben, bis der gute König Otto einen tendre für die darauf befindlichen Europäerinnen faßte.“ Dieser König Otto von Griechenland erteilte dem Meister den Auftrag, die Komposition in Öl auszuführen, womit er im December 1852 fertig war. Das Bild kam dann in das königliche Schloß nach Athen und nach dem Tode König Ottos in die Neue Pinakothek in München. Es ist dies das einzige Bild, welches die öffentliche Sammlung neuerer Bilder derjenigen Stadt besitzt, in der Schwind seine bedeutendsten Schöpfungen vollbracht hat, und dieses ist gleichsam nur durch Zufall dahin gekommen! —

Während der Meister die Symphonie in Öl ausführte, schreibt er am 26. April 1852: „Wie sich's gehört, ist die nächste Arbeit schon in vollem Gang, und zwar die Geschichte des Aschenbrödel.“ In diesen Stoff ist er so vertieft, daß ihm jeder Auftrag, auch der best honorierte, nur ungelegen kommen würde. „Hat der König von Griechenland her gefunden, so kommt das nächste Mal der Schah von Persien, und kommt er nicht — ich habe nicht viel, aber so viel als ich brauche, und habe ich

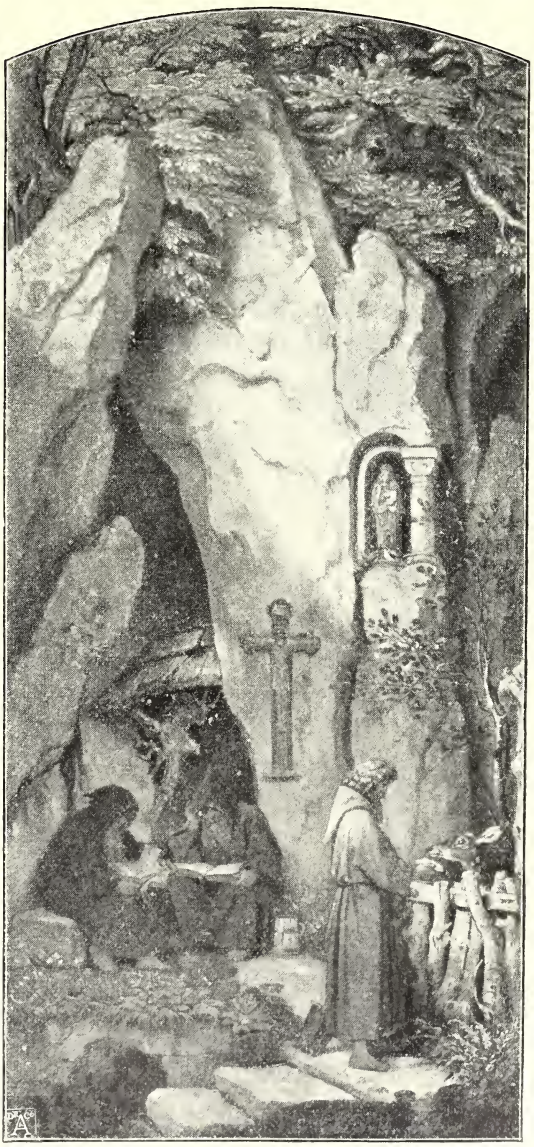


Abb. 108. Die drei Einsiedler.
Ölbild (1,08 m h., 0,51 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie. Verlag Dr. Albert, München.

Abb. 109. Die Morgenstunde.
Ölbild (0,34 m h., 0,40 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie. Verlag Dr. Albert, München.

mich seit mehr als 20 Jahren müssen plagen und mißbrauchen lassen, so will ich mir meine noch guten Jahre nicht wegen ein paar tausend Gulden mehr oder weniger verderben lassen." Schwind war ein guter Hausvater, ja, er liebte das Geld, er liebte es sogar etwas mehr als es der Mensch eigentlich lieben soll, besonders war es ihm ein Graus, Rechnungen zu bezahlen und er pflegte mit komischer Selbstironisierung zu sagen: „I bin a geiziger Kerl!" Aber diese Liebe zum Gelde hatte ihre Grenzen, sie machte Halt vor seiner Überzeugungstreue als Künstler. Schwind hatte drei wahrhaft goldene Eigenschaften: er war ein hochkonservativer Mann, aber keine Spur von einem Streber, er war ein streng katholischer Christ, aber keine Spur von einem Frömmler, er war ein sehr guter Geschäftsmann, aber seiner Liebe zum Gewinn opferte er seine künstlerische Überzeugung nicht auf. Schwind hatte recht, wenn er sagte, er hätte sich mißbrauchen lassen. Es war dies bei dem Hohenschwangauer Cyklus, den Karlsruher Fresken, beim Rhein, bei den Illustrationen zu Duller und bei mancher anderen lästigen Brotarbeit der Fall. Und die Folge davon war, daß er unterdessen 48 Jahre alt geworden und in weiteren Kreisen immer noch ein unbekannter Mann war. Hätte er das Unglück gehabt, jetzt zu sterben, so wäre er bald vergessen worden. Mit den großen Märchencyklen aber, die er sein ganzes Leben lang im Inneren verarbeitet hatte und an deren Ausgestaltung er erst jetzt herantrat, hat er sich „ein unvergängliches Denkmal gegründet und unserer Kunst eine ihrer schönsten und duftigsten Blüten, einen wahren Schatz geschenkt, dem keine Nation und keine Zeit etwas ähnliches zur Seite zu stellen hat." [37]) Der erste dieser Märchencyklen war das Aschenbrödel (Abb. 73—81). Ein deutscher Ritter in welschen

Landen heiratet nach dem Tode seiner Gattin, die ihm ein einzig Töchterlein zurückgelassen, eine Italienerin, welche zwei Töchter in die Ehe mitbringt, beide bereits älter als des Ritters eigenes Kind. Als echter Deutscher ist dieser von fremdländischem Glanz so geblendet, daß er über den Welschen sein eigen Fleisch und Blut vernachlässigt und sogar zugiebt, daß das arme Aschenbrödel von ihrer Stiefmutter, dieser Stiefmutter aller Stiefmütter, in jeder Weise gequält und zurückgesetzt wird. Als sich die beiden eitlen Schwestern einst zum Ball rüsten, muß ihnen Aschenbrödel bei der Toilette behülflich sein und die Schuh' anziehen. Die Rolle des Schuhs in der Entwicklung des Märchens wird damit angedeutet. Und als die Schwestern die maultiergetragene Sänfte besteigen, wird Aschenbrödel in eine dunkle Kammer gesperrt. Das Gesinde aber freut sich über den Ausgang der Herrschaft. Ist die Katz' aus dem Haus, so tanzt die Maus. Nur der biedere deutsche Reitknecht, auf dessen Gürtel wir den Namen des Malers Wilhelm Lindenschmit lesen, stampft unwillig den Boden über die seiner Landsmännin angethane Schmach. Dem armen Aschenbrödel aber kommen die sanften Tauben zu Hilfe und verrichten die ihr aufgetragene Arbeit des Linsenlesens. Sie selbst aber versinkt in dumpfes Sinnen und träumt von dem Ball, auf dem ihre glücklichen Schwestern sich jetzt amüsieren. Da wird ihre düstere Kammer plötzlich von einem überirdischen Glanz erhellt und vor ihr erscheint eine Fee mit Krone und Prachtgewand. Die gütige Fee führt Aschenbrödel durch die Lüfte in den Ballsaal des Königspalastes, wo Kronleuchter strahlen und Trompeten

Abb. 110. Die Waldkapelle.
Ölbild (0,33 m h., 0,37 m br.) auf Eichenholz. München, Schackgalerie. Verlag Dr. Albert, München.

Abb. 111. Der Brotschneider.
Reisebild. Ölbild (0,18 m h., 0,24 m br.) auf Eichenholz im Besitz von H. Hermann v. Schwind, Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

erklingen. Mit königlichem Anstande und doch voll holder Scham betritt das liebreizende blonde Aschenbrödel im weißen Gewande den Festsaal, ihre Schwestern weichen jäh vor ihr zurück, ihre Stiefmutter wirft ihr einen vernichtenden Blick zu, aber das Königspaar schaut voller Bewunderung auf sie herab und der Prinz läßt sich vor ihr auf ein Knie nieder, während sein Narr sich auf die Schultern des

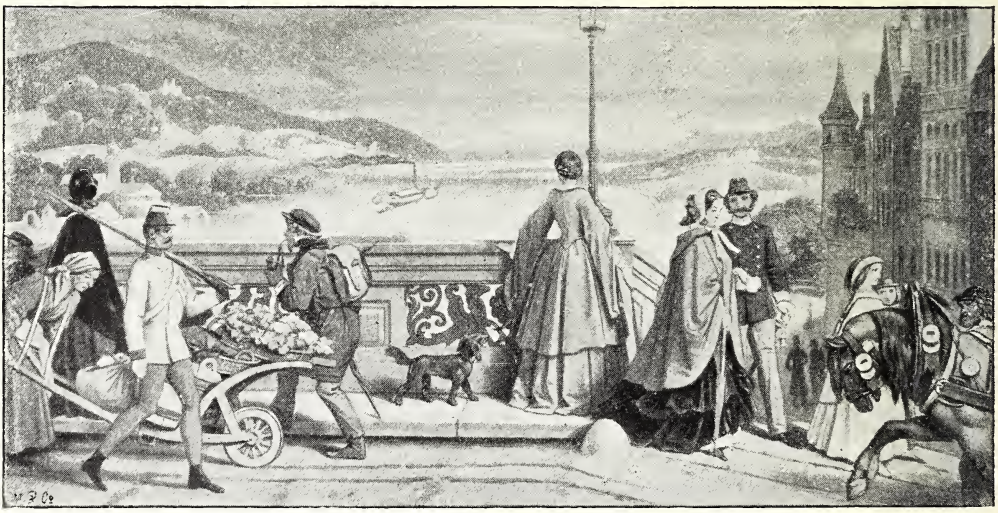


Abb. 112. Auf der Donaubrücke. Um 1860.
Reisebild. Ölbild auf Holz (0,32,5 m h., 0,62,5 m br.) im Besitz von H. Hermann von Schwind-Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 113. Wanderers Einkehr in die Schenke. 1859.
Ölbild (0,15 m h., 0,43 m br.) auf Leinwand im Besitz von H. Frhr. von Heyl zu Hernsheim.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

pedantischen Erziehers schwingt, um das holde Kind besser sehen zu können. Als aber der Wächter 12 Uhr vom hohen Turme herab verkündet, da führt die Fee Aschenbrödel durch die Lüfte zurück, während ihr Gefolge Krone und Mantel trägt. Aschenbrödel aber kann sich vor Freude und Schmerz nicht mehr lassen; ihr reines, von der ersten keuschen Liebe erschüttertes Jungfrauenherz droht zu zerspringen und sie weint sich aus in den Armen ihrer mütterlichen Beschützerin. Unterdessen ist der Prinz untröstlich über das plötzliche Verschwinden der rätselhaften Schönen. Er durchsucht mit seinen Getreuen Schloß und Park nach einem Zeichen von ihr, aber vergebens. Endlich findet der Pedant einen Schuh, einen entzückenden, winzig kleinen Frauenschuh. In Betrachtung dieses Schuh's verloren, verbringt der Prinz eine schlaflose Nacht, bis ihm endlich der Narr einen sehr gescheiten Rat erteilt. Auf diesen Rat läßt der Prinz am anderen Morgen seine Mannen mit Pauken- und Trompetenschall die ganze Stadt durchziehen. Unter den Musikern gewahren wir Lachner mit der großen silbernen Trompete aus „Katharina Cornaro" und Schwind mit dem Violin-

Abb. 114. Gesellschaftsspiele.
Reisebild. Ölbild auf Eichenholz (0,36 m h., 0,58,5 m br.) im Besitz von H. Hermann von Schwind-Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

cello. An der Spitze des Zuges befindet sich ein Reiter, der an hoher Stange eine umkränzte Tafel mit der Inschrift trägt:

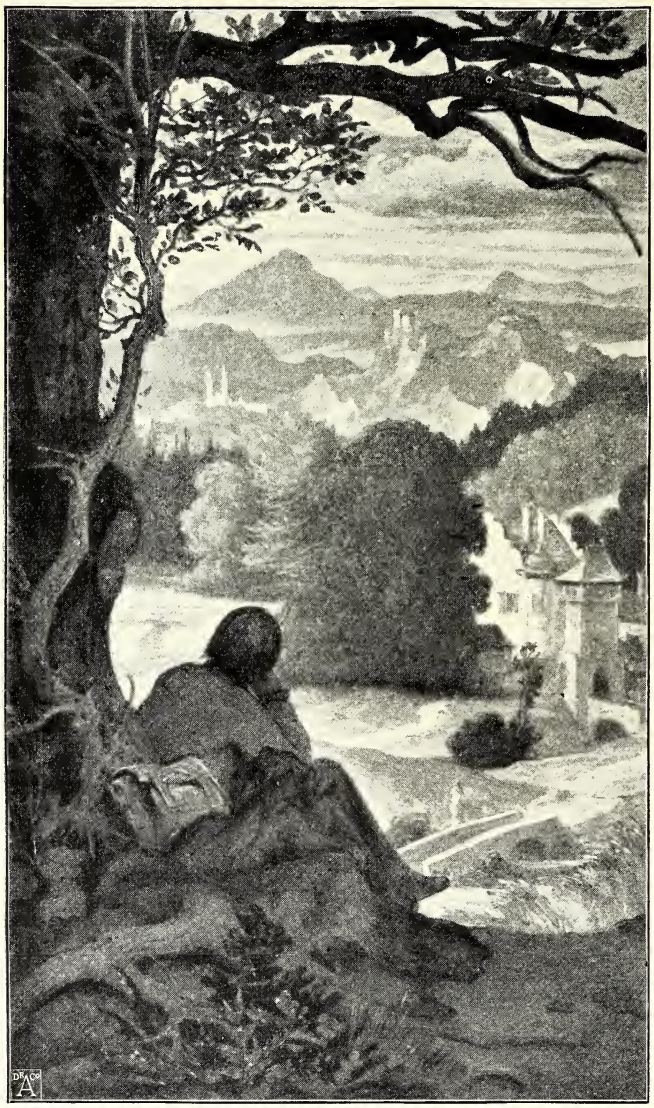


Abb. 115. Ein Wanderer blickt in eine Landschaft.
Reisebild. Ölbild (0,37 m h., 0,22 m br.) auf Holz. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

„Die Schönste ist entflohn.
Nichts blieb von ihr zurück
Als ihrer holden Füße Maß,
Ihr Schuh. Versuch ihn jede,
Die ihn als den eignen trägt
Sie sei des Landes und der
Herzen Königin."

Und siehe da, der Schuh paßt zum Entsetzen der Schwestern, zum größeren Erstaunen des Vaters, zum größten Entsetzen der Stiefmutter einzig und allein unserem Aschenbrödel. Da bricht ein Jubel aus beim Prinzen, der seinen Trabanten gefolgt oder vielmehr vorausgeeilt war, ein Jubel, der vom ganzen Volke geteilt wird, die Musik fällt ein; glücklicher als alle anderen aber jubelt der getreue deutsche Reitknecht Wilhelm Lindenschmit. Aschenbrödel und der Prinz leben glücklich miteinander. Bisweilen ist es ihnen vergönnt, aber nur aus gemessener Entfernung, die Fee zu erblicken, welche sie zusammengeführt hat. — Das „Aschenbrödel" zeichnet sich in analoger Weise wie die „Symphonie" durch eine reiche architektonisch-ornamentale Einfassung aus. „In Ermanglung eines Tanzsaales, die alle mit halbnacktem Zeug dekoriert werden müssen, habe ich mir eine Aufstellungsweise ausgedacht, die mich über die Not hinaussetzt, erst ein Gebäude abwarten zu müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen." Wie aber der Kern der „Symphonie" von einer reichen Fülle von allegorischen Darstellungen umgeben ist, so hat Schwind die Handlung des „Aschenbrödel" durch die beiden begleitenden Cyklen: die Mythe von „Amor und Psyche" (oben) und die Dornröschen-Sage (unten) gleichsam erläutert. Unterhalb der Dornröschen-Rundbilder aber sitzen je zwei lustig musicierende Spielleute. Unterhalb des Turmwächters, des schlafenden Amors und des im Zauberschlaf befangenen Dornröschens aber schlafen auch die beiden Musikanten. Welch feiner Zug! — Der letzte Musikant ist der Narr der Aschenbrödelbilder, er hält den Schuh seiner schönen Gebieterin in der einen Hand, indes er mit der anderen die beiden Seiten einbiegt. So erklärt Schwind in sehr geistreicher Weise durch den einfachsten Kunst-

griff der Welt die übliche Redewendung vom Pantoffel![38]) Endlich aber und vor allem entsprechen auch beim „Aschenbrödel“ wie bei der „Symphonie“ die Hauptbilder den vier Sätzen einer Symphonie. Introduktion: Vorbereitung zum Ball, Allegro: Ball, Adagio: Heimführung durch die Fee und Klage des Prinzen, Rondo: Schlußbild. Während Schwind beim „Wunderlichen Heiligen“ und beim „Gestiefelten Kater“ „herauf, herab und quer und krumm“, bei der „Symphonie“ von unten nach oben erzählt, macht er jetzt den großen Fortschritt in der Kunst der Erzählung zur Vereinfachung, zum Hintereinander. Doch dies ist nur ein äußerlich kompositionelles Moment. Das „Aschenbrödel“ aber greift uns ans Herz. Über die vielen fein empfundenen Schönheiten dieses wunderbaren Gedichts viel Worte zu machen, wäre ein nutzloses Bemühen. Wer den Zauber der Dichtung nicht fühlt, dem können ihn Worte auch nicht erschließen. Der Künstler selbst war ganz begeistert von dem glücklichen Stoff, den er sich gewählt hatte. „Ich bin so erwärmt für diesen Wettkampf von Schönheit, für die abwechselnden Situationen, das prächtige Personal und die abgerundete Form, in die ich glaube, das Ganze gebracht zu haben, nicht zu vergessen die Freude an den errungenen Vorteilen in Bezug auf Farbe u. s. w.“ In der That soll Schwind hier auch in der Färbung glücklich gewesen sein. Auch wer, wie ich, das Original nicht kennt, wird dies gern glauben, denn das „Aschenbrödel“ macht auch in der Reproduktion einen äußerst malerischen Eindruck, besonders die wunderbar stimmungsvolle Parkscene, aber auch der Ballsaal, über den Schwind nach der Ausführung in Öl schreibt: „Der fackelbeleuchtete Tanzsaal hat Schweiß gekostet.“ Den besten Beweis dafür, mit welchem Eifer er überhaupt am „Aschenbrödel“ thätig war, liefern die Studien, die er in besonders großer Anzahl gerade für dieses Werk gezeichnet hat. Schwind hat im ganzen zwei Jahre an dem „Aschenbrödel“ gearbeitet. Im Winter 1854 war es vollendet. Aber noch unvollendet ward es von dem bayerischen Freiherrn von Frankenstein gekauft. Ehre seinem Andenken! — Es war dies das erste Mal, daß Schwind ein Werk noch vor dessen Vollendung verkaufte. Am 29. Januar 1853 schreibt er vom „Aschenbrödel“ siegesbewußt und doch noch zaghaft an Schober:

Abb. 116. Abschied im Morgengrauen. 1859.
Reisebild. Ölbild (0,37 m h., 0,24 m br.) auf Pappe im Besitz von H. Hermann von Schwind, Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

„Wenn das nicht recht ist, dann weiß ich nichts mehr.“ Aber das war recht. Das „Aschenbrödel“ rief eine überwältigende Wirkung, einen wahrhaft enthusiastischen Beifall auf der Münchner Ausstellung im Jahre 1855 hervor. Es war der erste durchschlagende Erfolg, den der bereits 51jährige Künstler erzielte und nun trat bald eine unermeßliche Popularität an

Abb. 117. Cornelius zeigt Schwind in der Campagna die Kuppel der Peterskirche.
Reisebild. Ölgemälde (0,35,5 m h., 0,22 m br.) auf Leinwand im Besitz von H. Hermann von Schwind, Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Stelle der früheren Vernachlässigung. Das „Aschenbrödel" bildete den Wendepunkt in Schwinds Leben.[39]) — — —

* *
*

Im Herzen Deutschlands, in der lieblichsten Gegend unseres schönen Vaterlandes, in idyllischer Hügellandschaft, von dichten Wäldern rings umgeben liegt die Wartburg, die Perle, das Kleinod unter den deutschen Burgen. In Franken und in Schwaben, am Rhein und am Main erhebt sich manch stolze Ritterburg, aber keine von ihnen allen kommt der Wartburg im Thüringerlande gleich an Ruhm und Ehre, an Schönheit und Erinnerungsreichtum. Auf der Wartburg ward der Sängerstreit ausgefochten. Auf der Wartburg führte die h. Elisabeth, die holdeste Figur der Heiligen-Legende, ihr völlig der werkthätigen Nächstenliebe geweihtes Leben. Auf der Wartburg schuf Martin Luther als Ritter Jörg die deutsche Bibelübersetzung, den Markstein zwischen Mittelalter und Neuzeit auf religiösem und zugleich auf litterarischem Gebiet. Auf die Wartburg fiel ein Abglanz von Schillers und Goethes „goldenen Tagen von Weimar". Auf die Wartburg zogen nach dem heiligen Befreiungskriege von 1813, 1814, 1815 die Burschenschafter, das schwarzrotgoldene Band über dem altdeutschen Rock, und flehten in begeisterten Liedern Freiheit und Einigkeit für ihr geliebtes Vaterland vom Himmel herab, auf die Wartburg zogen im Jahre 1848 wiederum die Vertreter der deutschen Studentenschaft, um über Anträge für die Nationalversammlung in Frankfurt a. M. zu beraten.[40]) Auf die Wartburg zog auch Schwind, um daselbst den ersten seiner wahrhaft würdigen Auftrag auszuführen.

Doch dies ging so zu. Der Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar erkannte es als eine nationale Pflicht, die an geschichtlichen Erinnerungen so reiche Burg vor dem drohenden Verfall zu bewahren. In diesem Bestreben ging er über den Rahmen der bloßen Erhaltung dessen, was noch zu retten war, weit hinaus und beschloß, die Wartburg mit reichem Bilderschmuck ausstatten zu lassen. Ist es recht und billig, Bauwerke vergangener Jahrhunderte mit zeitgenössischen Malereien auszuschmücken? — Ein künstlerisch gebildetes Auge wird an einer solchen Zusammenstellung wohl immer Anstoß nehmen, denn es ist für den modernen Künstler unmöglich, sich so in den „Geist der Zeiten" zu versetzen, daß sein Werk sich in die Umgebung aus vergangenen Jahrhunderten völlig harmonisch einzufügen vermöchte. Und wo ist der Künstler, der sich erkühnen dürfte, den Wettstreit mit den großen Alten aufzunehmen? — Giebt man aber einmal das Recht zu, ein altes ehrwürdiges Bauwerk wie die Wartburg mit modernen Fresken auszuschmücken, so war niemand dieser Arbeit würdiger als Schwind. Auf diese deutscheste

Burg gehörte der deutscheste Maler unseres Jahrhunderts! Daher war es ein großes Verdienst Karl Alexanders, Schwind ausgewählt, und auch ein großes Verdienst Franz von Schobers, der im Lauf der Jahre am großherzoglich sächsischen Hofe eine Vertrauensstellung errungen hatte, die Vermittlerrolle gespielt zu haben. Mit diesem einst innig geliebten Freunde hatte sich der heißblütige Künstler, seinem heftigen Naturell entsprechend, gründlichst überworfen. Da führte ihn ein gütiges Geschick auf einer Reise nach Thüringen mit Schober „in ein Wagerl zusammen“ und die alte Freundschaft ward von neuem wieder angeknüpft. Diesem Umstand hatte es Schwind im letzten Grunde zu verdanken, daß er zum Maler der Wartburg-Fresken auserkoren wurde.

Im Frühjahr 1854 begann er seine Thätigkeit auf der Burg, nachdem er vorher schon fleißig Kartons dazu in München gezeichnet hatte und im Herbst 1855 war das gesamte Werk bereits vollendet. Und der Künstler konnte, nachdem er in dem großen Musikfest auf der Wartburg noch „zur allgemeinen Zufriedenheit“ mitgegeigt hatte, wohlbefriedigt nach München zurückkehren. In den Landgrafenzimmern der Wartburg stellte er die Thaten der bedeutendsten Fürsten von Thüringen dar (vgl. Abb. 82—84). In der Galerie, die zur Kapelle führt, verkörperte er in sechs Bildern, welche durch sieben Medaillons mit den „Werken der Barmherzigkeit“ (Abb. 85) erläutert werden, Scenen aus dem Leben der h. Elisabeth. Ergreifend ist die Vertreibung der Fürstin mit ihren Kindern von der Burg nach dem Tode ihres Gemahls. Man fühlt sich lebhaft an die Vertreibung der schönen Laurenburger Els in Clemens Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers“ erinnert. Sehr zart ist auch der Abschied der h. Elisabeth von ihrem Gemahl, der in den Kreuzzug zieht. Aber am tiefsten empfunden und am reizvollsten dargestellt ist doch wohl die Erzählung des Rosenwunders (Abb. 86). Der Landgraf Ludwig, in dem Glauben, daß sein Vermögen durch

Abb. 118. Der Besuch. Die Braut sucht auf der Landkarte den augenblicklichen Aufenthaltsort des Geliebten. Um 1860.
Reisebild. Ölgemälde (0,67 m h., 0,45 m br.) auf Leinwand im Besitz von H. Hermann von Schwind, Innsbruck. Zum ersten Mal veröffentlicht.

die zu große Wohlthätigkeit seiner Gattin zerrüttet würde, machte dieser größere Sparsamkeit zur Pflicht. Als er nun einst von der Jagd heimkehrt, sieht er, wie die h. Elisabeth in ihrem Mantel den Armen wieder milde Gaben bringt. Zornig befiehlt er ihr, den Mantel zurückzuschlagen und ihm zu zeigen, was sie darin verborgen hat. Und siehe da, die Brote sind in Rosen verwandelt! So etwas, wie der Blick gläubigen Vertrauens, mit dem Elisabeth zu ihrem Gatten emporschaut, ist nie wieder gemalt worden. Überhaupt ist die Elisabethfolge von einem unbeschreiblichen Hauch von Reinheit, Innigkeit und Zartheit umflossen und zweifellos das Beste von allem, was Schwind auf der Wartburg geschaffen. Am wenigsten gelungen ist ihm dagegen der „Sängerstreit". Der Künstler hat sich mit diesem Stoff sehr viel Mühe gegeben, ernste historische Studien getrieben und viele Skizzen dazu gemacht. Schon im Jahre 1838 hatte er den Gegenstand aus eigenem Antrieb aufgegriffen und 1846 im Auftrage des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. einen „Sängerkrieg" in Öl gemalt, von dem das Wartburger Fresko nur wenig abweicht. Die Studien zum Sängerkrieg sind ihm zum Teil trefflich gelungen (Abb. 56), die fertige Komposition aber nicht. Sehr treffend äußerte Moritz Carriere, offenbar im Hinblick auf diese Schöpfung, daß Schwind „das Zusammendrängen in einen Hauptmoment weniger eigen" sei. Andere haben freilich anders geurteilt. Auf den Grafen Schack hat das Fresko einen großen Eindruck gemacht und Josef Viktor Scheffel[41]), eine nach dem Ausspruch des Großherzogs von Sachsen-Weimar mit Schwind „kongeniale Natur", schrieb an dessen Schüler Eduard Ille: „Ich habe mich oftmals erquickt an den wunderschönen Fresken. Der Sängersaal aber mit dem großen Bild des Sängerstreits hat schier die Lust in mir wachgerufen, jene Zeiten de anno 1207, wo die Kritik in Gestalt des Scharfrichters Meisters Stempfel der Poesie zur Seite stand, sonst aber fröhlich Leben war, einmal mit der Feder dem Pinsel Herrn von Schwinds nachzuzeichnen." Der beabsichtigte Roman kam nicht zustande. Die Hauptergebnisse der Vorarbeiten aber wurden in lyrischer Form zur Darstellung gebracht und zwar in „Frau Aventiure". In der Vorrede dazu spricht der Dichter seine Freude darüber aus, daß es ihm vergönnt gewesen, „in dem Sängersaal der thüringischen Land-

Abb. 119. Studie zur „Hochzeitsreise".
Bleistift-Zeichnung (0,24 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

grafenburg vor das aus schöpferischer Seele geborene Wandgemälde zu treten, in welchem Moritz von Schwind den sagenhaften Sänger-

daß er mit den halbmythischen Schemen dieser mittelalterlichen Sänger, ihrem Leben, Fühlen und Dichten samt den starren und

Abb. 120. Die Hochzeitsreise. 1862?.
Reisebild. Ölgemälde (0,52 m h., 0,41 m br.) auf Eichenholz. München, Schackgalerie.
Verlag Dr. Albert, München.

wettkampf des Jahres 1207 darzustellen versucht hat . . . Damals gedachte ich: Hei, wer so viel erfahren dürfte und erführe,

treibenden Kräften ihrer Epoche vertraut würde, wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit!“

Viktor Scheffel ist auch in persönliche Beziehungen zu Moritz von Schwind getreten, als er im Jahre 1856 nach München kam. „Er war an dem Stammtisch Schwinds im Englischen Café, wo dieser mit dem Altmünchner Originalgenie Spitzweg, dem Landschaftsmaler Schleich, dem kunstverständigen Baron Rumohr u. a. sich nachmittags zusammenfand, ebenso willkommen, wie im Hause des phantasiereichen, humorvollen Malers", worüber sich Scheffel selbst in einem Briefe folgendermaßen äußert: „Bin neulich beim Meister Schwind gesessen in seiner holzvertäfelten Klause, wo er des Abends zeichnet, derweil gute Freunde um ihn herum plaudern."

Diese echt Scheffelschen Worte gewähren uns einen interessanten Einblick in das gemütliche Privatleben des Künstlers, der über der ernsten Arbeit des Tages die heiteren Freuden des Lebens nicht vergaß. Schwinds Kunst ist nur aus seiner fröhlichen Lebensführung, aus seinem glücklichen Familienleben heraus zu erklären. Stundenlang konnte er seinen und den Kindern seiner Freunde Märchen erzählen, wobei er das gesprochene Wort mit Zeichnungen erläuterte oder mit der Schere dazu ausschnitt, in welch letzterer Thätigkeit er ein Meister war trotz einem Cornelius. Beim Ausschneiden einer Person pflegte er bei den Füßen anzufangen, um eine fortwährende Steigerung der komischen Wirkung herbeizuführen. Am Ende der Lachnerrolle hat er sich selbst dargestellt, wie er seinen Freund Lachner ausschneidet[42]). — Hierher gehört auch die reizende Geschichte, die Schwind seinem Schüler Julius Naue gelegentlich erzählt hat. „Für meine Helene mache ich jetzt des Abends ein Bilderbuch. Es ist eine alte Geschichte und sie lachen mich immer aus. Passen S' auf! Sie wissen doch, daß die ohne Zeichen herumlaufenden Hunde abgefangen und auf die Polizei geführt werden, da sperrt man sie alle in ein Zimmer. Eines Tages kommt auch ein Pudel hinein, der hat Kunststücke gelernt und kann die Thür aufmachen, nun macht er sie auf und fort rast die ganze Komödie alle Stiegen hinunter. Das ist doch köstlich!" —

Abb. 121. Überraschung des Malers Binder.
Reisebild. Ölbild (0,64,5 m h., 0,35 m br.) auf Leinwand im Besitz von H. Hermann von Schwind.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Schwind hatte einen Sohn und vier Töchter (vgl. Abb. 88), an denen er mit ganzer Seele hing, ist ja doch die Liebe der Eltern zu den Kindern die reinste, stärkste, heiligste und unmittelbarste Empfindung, welche die Menschenbrust erfüllen kann. Während die anderen Kinder zur Freude und zum Stolz der Eltern heranwuchsen, starb das vorletzte Mädchen Louise im zartesten Alter dahin. Tief erschüttert durch diesen Verlust schreibt Schwind am 27. Juli 1853 an Schober: „Dein Brief

Abb. 122. Maler Schmutzer und der Bär.
Ölgemälde (0,43 m h., 0,37 m br.) im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, Wien.

kam in ein Trauerhaus. Ich zog mich an, um mein jüngstes Kind zum Grabe zu begleiten. Wie lang ist es, daß ich dir schrieb ‚komm und sieh, wie schön es bei mir ist', jetzt hab' ich von den tausend Rosen, die damals blühten, die letzten meinem herzlieben Kinde mitgegeben, das, ein Bild der Gesundheit, uns den ganzen Tag zuzurufen schien: Freuet euch, freut euch, wie schön ist alles! — Aber auch das muß getragen sein... Ich habe mir ein Grab neben dem seinigen gekauft, da will ich liegen."

Mit dem schlafenden Kindchen im Arm, das einen Lilienstengel in Händen hält, hat Schwind sich einige Jahre später auf dem Titelblatte zu den „Sieben Raben" dargestellt (Abb. 89). In der Mitte dieses Bildes befindet sich die Urahne, die verkörperte Sage, und erzählt liebreizende Märchen nach einem alten Buche. Eng an sie geschmiegt sitzt, eine michel-angeleske Figur, der Genius der Malerei, oder vielmehr der Schwindschen Malerei, auf der anderen Seite der Genius der Musik. In der linken Ecke ist die ganze Schwindsche Familie versammelt; rechts sitzen andere Kinder, die zu ihrem größten Leidwesen von einer Magd zur Schule abberufen werden. Neben sein verschiedenes Töchterchen aber hat der Künstler noch einen anderen Geist beschworen, Adda, die frühverstorbene Gattin des Dichters Geibel. Die Gruppe mit den beiden Entschlafenen hat etwas unsagbar Rührendes. Dieses ganze Titelblatt aber ist ungemein charakteristisch für den wahren Urgrund der aus der Seele des Volkes geborenen — zur Seele des Volkes sprechenden Schwindschen Kunst. Sie knüpft an uralte Märchen an, aber sie ist dennoch so recht eigentlich aus dem Schoß des Familienlebens, aus der Kinderstube herausgewachsen und sie wendet sich an Kinder oder an Menschen, die sich ein kindliches Fühlen bewahrt haben. — Auf einer Variante dieses Titelblatts hat sich Schwind als heimkehrenden Wanderer dargestellt (Abb. 90). Es bezieht sich dies auf seine Rückkehr von einer Reise nach England, die er im Sommer 1857 unternommen hatte, um London und die Ausstellung in Manchester zu besuchen. Es existiert ein amtlicher Bericht Schwinds über diese Reise an den König von Bayern[43]). Während die Briefe des Künstlers immer schnell hingeworfene und für vertraute Freunde bestimmte Urteile enthalten, beweist dieses officielle Schriftstück, was Schwind auch schriftstellerisch zu leisten vermochte, wenn es ihm darauf ankam. Feine Bildung, scharfe Beobachtung und originelle Ausdrucksweise sind für den Bericht in gleicher Weise charakteristisch. Doch kehren wir mit Schwind aus England in die trauliche Kinderstube zurück. Wie sehr er sich selbst über die Heimkehr freute, sieht man seinem vergnügt schmunzelnden Gesichte an. Gerade nach der erfrischenden Reise machte er sich mit gesteigerter Schaffenskraft an die Arbeit und führte den Cyklus „Von den sieben Raben und der treuen Schwester", die zweite der drei großen Märchendarstellungen, im Zeitraum von einem Jahre, vom August 1857 bis zum Juli 1858 aus. Schon als Jüngling in Wien hatte er an den Stoff gedacht und bereits im Jahre 1844 beschreibt er von Frankfurt a. M. aus in einem an Genelli gerichteten Briefe die

Abb. 123. Abraham und die drei Engel. 1862. Karton für ein Glasfenster in Oxford. Nach einer Photographie. Zum ersten Mal veröffentlicht.

„etwas wunderliche Fabel“ fast genau so, wie er sie später thatsächlich ausgeführt hat (Abb. 89—95): „Eine arme Mutter mit 7 Söhnen und einer Tochter läßt sich durch das Geschrei der Knaben nach Brot hinreißen, den Wunsch oder die Verwünschung auszusprechen, sie sollten lieber Raben geworden sein — worauf alle 7 als Raben zum Fenster hinausfliegen. Die Alte stürzt tot zu Boden und das plötzlich verwaiste Mädchen läuft ihren geflügelten Brüdern in den Wald nach. Hier trifft sie eine Fee, die ihr sagt, sie könne ihre Brüder erlösen durch ein unverbrüchliches 7jähriges Schweigen. Nebenbei soll sie für jeden der Brüder ein Hemd aus Disteln spinnen, weben und nähen; was die Kleine (Zehnjährige) schwört. So weit das Titelblatt mit Schrift. Sie schlägt nun ihre Wohnung in einem hohlen Baume auf, die Kleider fallen mit den Jahren ab und sie ist am Ende in ihre langen Haare gehüllt, auf denen die Sage sogar Moos wachsen läßt. Im 6. Jahr findet sie ein junger Fürst, der auf der Jagd verirrt. Er entführt sie ihrem Baum, bringt sie auf sein Schloß, heiratet sie, und sie bringt Zwillinge zur Welt, die alsobald als Raben zum Fenster hinausfliegen. Als Hexe zum Feuertod verurteilt, vollendet sie im Kerker das letzte Hemd und wird den letzten Tag des 7. Jahres schweigend zum Scheiterhaufen geführt. Da kommen aus dem Walde 7 junge Ritter, angeführt von der Fee, die die beiden Kinder auf dem Arme trägt und alles ist gut und aus. Es klingt wunderlich, aber doch glaube ich, daß es der Form und den einzelnen Scenen nach etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue und etwas ‚Zaubermacht‘ Sinn haben, gefallen kann.“ Und zur Ehre des deutschen Volkes sei es gesagt, daß Schwind sich in seinem guten Glauben nicht geirrt hat. Die „Sieben Raben“ nahmen auf der großen deutschen Kunstausstellung, die am 18. Juli 1858 zur Feier des 700jährigen Jubiläums der Stadt München im dortigen Glaspalast eröffnet wurde, den Ehrenplatz ein. Ein bequemer Divan ward davor hingestellt und es wurde nie leer auf diesem Plätzchen. Cornelius aber traf wieder das rechte kernige Wort, daß Schwind „zum Herzen

der Nation gesprochen“ und daß dieses Werk „für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird“. Der Großherzog von Sachsen-Weimar aber bethätigte von neuem seine echt deutsche Gesinnung und sein feines Verständnis für Schwinds Kunst, indem er den Cyklus für das großherzogliche Museum in Weimar erwarb. Nur 7000 Gulden erhielt der Künstler dafür, so gering waren damals noch die Preise. — Es war ein guter Griff von Schwind, daß er die „Sieben Raben“ in Aquarell ausführte. In dieser Technik war ihm gegeben, was ihm in der Ölmalerei meist versagt war: zu seinen übrigen Vorzügen auch eine glückliche Farbenwirkung hinzuzufügen. Allerdings ist Schwind auch im Aquarell kein Koloriſt, vielmehr sind seine Aquarelle nur kolorierte Federzeichnungen. Aber diese einfache und geschmackvolle Behandlung des Aquarells mit den satten harmonisch nebeneinander gestellten Farben steht gerade mit dem schlichten Märchenton der Erzählung in wunderbarem Einklang. Auch in der Kunst der Erzählung macht Schwind wieder einen bedeutenden Fortschritt zur Vereinfachung. Die vielen begleitenden Nebenbilder, das komplizierte architektonische Gerüst, das wir beim „Aschenbrödel“ beobachtet und auch bewundert hatten, fällt hier ganz fort. Die „Sieben Raben“ bilden ein schlichtes ununterbrochenes Hintereinander, einen Fries, der durch romanische Arkaden gegliedert wird. In den Zwickeln hat der Künstler die Porträtköpfe seiner Freunde angebracht, sowohl derer, die ihn noch im Leben umgaben, als auch derer, die bereits ins Grab gesunken waren. Alles in allem genommen bildet das Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“ Moritz von Schwinds vollendetste Kunstschöpfung.

Nach Beendigung dieses Cyklus fand der Maler endlich die Muße dazu, eine beträchtliche Anzahl kleinerer Ölbilder auszuführen (vgl. Abb. 98—122). Viele derselben gehen auf ganz frühe Entwürfe zurück, die er nicht verloren gehen lassen wollte. Andere sind reifere Wiederholungen von Schöpfungen aus früheren Jahren. Wieder andere kamen erst jetzt dazu.

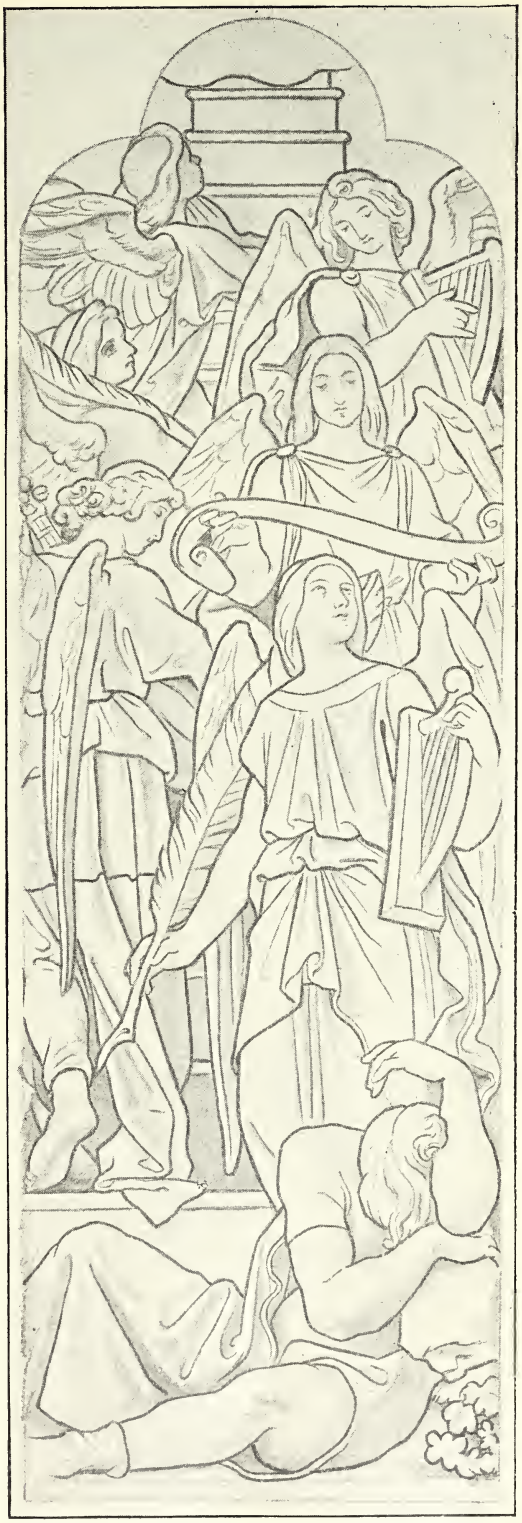


Abb. 124. Jakobs Traum. Bez.: „M. v. Schwind. September 1862.“ Karton für ein Glasfenster. Nach einer Photographie. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 125. Lachners Geburt. Anfang der Lachner-Rolle. Am Schluß bez.: „Moritz v. Schwind f. Freund Lachner zum Andenken. 1862."
Federzeichnung, zum Teil koloriert (0,34 m h., 12,60 m Gesamtlänge) im Besitz von Frau Marie Riemerschmied, geb. Lachner, München. Zum ersten Mal veröffentlicht.

Die Hauptarbeit an diesen Sachen fällt in den „Anfang der 60er Jahre. Ende 1863 waren es gerade vierzig, später kam nur wenig mehr dazu"[44]). Diese Bilder spiegeln die Dichterseele des Malers am intimsten wieder. Schwind hat sie nicht für die Öffentlichkeit gemalt, sondern für seine nächsten Freunde und für sich selbst. So kommt es, daß man ihnen trotz ihrer beträchtlichen Anzahl sehr selten in öffentlichen Galerien begegnet. Sie befinden sich heute noch zumeist in Privatbesitz. Glücklich derjenige, dessen Heim ein solches Kleinod schmückt! Sehr viele und darunter die allerschönsten hängen in der Schackgalerie. In einem anheimelnden Erkerzimmer und den beiden anstoßenden Räumen sind diese kleinen Kabinettstücke daselbst vereinigt und laden den Beschauer zu dem edelsten Genusse ein. Sehr selten hat Schwind in diesen Bildern antike Stoffe aufgegriffen und er hat daran sehr weise gethan. „Hero und Leander" gehört trotz der trefflichen Studien, die er dazu gemacht hat, zu seinen weniger glücklichen Leistungen (vgl. Abb. 97). Dagegen zog den Künstler das Mittelalter mit seinen Rittern und Riesen, seinen Burgen und Domen mächtig an. So entstand der „Traum Erwins". Dieser, der Erbauer des Straßburger Münsters, hatte der Sage nach als Jüngling einen wunderbaren Traum. Ein Cherub erschien ihm, nahm ihn bei der Hand und schwebte mit ihm durch das Innere des edlen gotischen Baues, den Erwin später aufführen sollte. Diesen Traum verkörperte Schwind in seinem eigenartigen Gemälde (Abb. 98). Es dürfte wenig Bilder geben, die für die romantische Schule und ihre Auffassung von der Kunst gleich bezeichnend sind wie dieses. Um es ganz zu verstehen, muß man den Anfang von Clemens Brentanos „Chronika" lesen, wo der Schreiber Johannes seine Eindrücke beim ersten Anblick des Straßburger Münsterturmes entwickelt. Ihm erscheint der Turm des Straßburger Münsters auch als „der Traum eines tiefsinnigen Werkmeisters, vor dem er wohl selbst erschrecken würde, wenn er erwachte und ihn so fertig vor sich in den Himmel ragen sähe; es sei denn, daß er auf sein Antlitz niederfiele und ausriefe: Herr, dies Werk in seiner Vollkommenheit ist nicht von mir, du hast dich nur meiner Hände bedienet". Dichter und Maler sprechen dieselbe tiefe Idee aus, die im Künstler nur ein Gefäß der göttlichen Pläne sieht. Deus in nobis. Ein würdiges Gegenstück zu dem „Traum Erwins", nicht minder charakteristisch für die romantische Kunstrichtung, ist „Die Schifferin" (Abb. 99). Schwind verkörpert hier eine jener hochpoetischen Mondscheinstimmungen, in denen die Romantik schwelgte. Trotz der unmöglichen Stellung der „Schifferin" ist das Bild dennoch von einem ganz eigenartigen Zauber umflossen. — Der mittelalterlichen Vorstellungswelt gehört auch „König Krokus und die Waldnymphe" an (Abb. 100—102). Das Motiv erinnert an den Anfang der „Sieben Raben", wo der Königssohn die getreue Schwester aus dem hohlen Baum heraushebt (vgl. Abb. 92 u. 93). Der größte Reiz dieses Bildes besteht in dem landschaftlichen Teil. Schwind hat auf der Mehrzahl seiner Bilder, auch auf seinen großen Märchen-

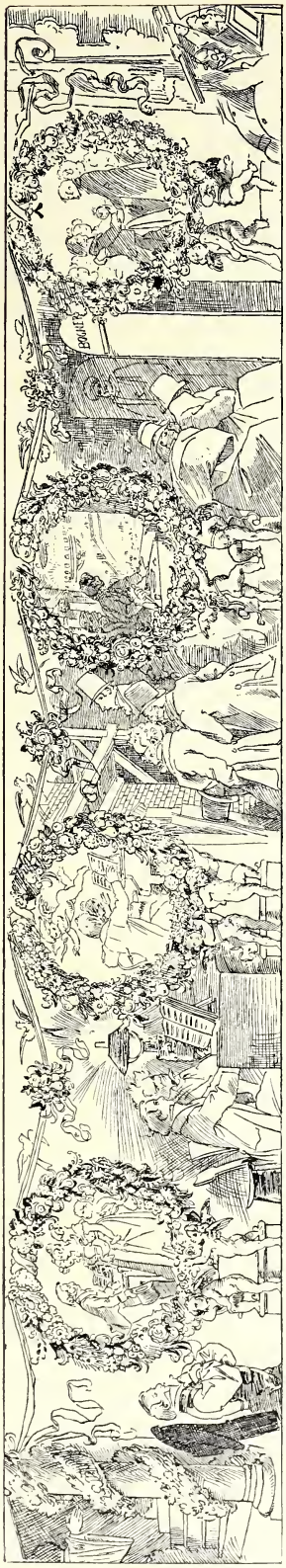


Abb. 126. Lachners Liebesleben. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 125.

Cyklen, die landschaftlichen Hintergründe mit der größten Liebe ausgeführt. Aber gerade in diesen kleinen Ölbildern hat er dem landschaftlichen Teil besondere Sorgfalt zugewandt. Er hat die Natur nicht in dem Sinne studiert und nicht mit den Augen angeschaut, wie unsere modernen Landschaftsmaler. Auch nicht wie Tizian oder Rubens. Am meisten Verwandtschaft zeigen seine Landschaften in der Häufung der verschiedenartigsten Motive und in der kindlich liebevollen Ausbildung der Einzelheiten mit denen der altdeutschen und altniederländischen Meister. Aber das tiefe Naturgefühl, das diese Künstler auszeichnet, ist ihm nicht in demselben Grade eigen. Er hat seine Landschaftsstudien nur mit dem Auge, aber nicht mit Stift und Pinsel gemacht[45]). Er hat die Natur beobachtend, aber nicht nachbildend studiert[46]). Dafür aber wußte er die Natur zu beseelen, er wußte das in seine Landschaften hineinzulegen, was uns Deutschen Wald und Feld so lieb und teuer macht. „Wenn einer an einem schönen Bäumle so recht sein Lieb und Freud

Abb. 127. Lachner als Dirigent von Musikfesten. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 125.

Abb. 128. Lachners Ankunft in München. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 125.

hat," sagte er zu Ludwig Richter, „da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und's Bäumle schaut dann ganz anders aus, als wenn's ein Esel schön abschmiert"[47]). In diesem Sinne hatte er recht, wenn er dem Grafen Schack gegenüber äußerte, „er glaube der einzige zu sein, der einen Wald malen könne"[48]). Schwind besaß wie Böcklin die äußerst seltene Gabe, die Natur mit Lebewesen zu bevölkern, die organisch mit ihr zusammenhängen. Sein Rübezahl, seine Elfen sind Kinder des Waldes, nicht zufällig dahin verschlagene Wesen. Der „Elfenreigen" (Abb. 106) gehört zu den schönsten, duftigsten und poesiereichsten Werken, die aus Moritz von Schwinds Dichterseele hervorgegangen sind. Die Stimmung, die in dieser mondbeschienenen Landschaft liegt, ist unvergleichlich. Je länger man dieses Bild betrachtet, um so schöner erscheint es einem. Man glaubt, kein Bild mehr vor sich zu haben, man glaubt, den Elfentanz mit eigenen entzückten Augen zu sehen, ein Gedicht zu vernehmen, ein Lied zu hören. Das Bild wirkt in der That wie Musik. Über die Nixen aber, die den weißen Hirsch tränken (Abb. 105), äußert sich Graf Schack[49]): „Mächtig aufragende Stämme von Eichen und Buchen wölben ihre breiten Wipfel zu einem dichten Schattendach über ein unten liegendes Bergthal. Nur verloren zittern einzelne Lichter in die grüne Dämmerung herab, wo man auf dem feuchten Moosgrunde das Leben der Pflanzen- und Insektenwelt mehr ahnt, als sieht. Libellen wiegen sich auf den Ranken und Stauden, die sich über die Quelle neigen, und im leisen Windhauche auf- und niederschwanken. Man glaubt das Regen und Flüstern in den Halmen zu hören. Und unwillkürlich steigen in dem Beschauer Bilder der Märchenwelt empor, die sich in den Nixen verkörpern. Läßt er dann den Blick durch die urweltlichen Kolosse von Bäumen hindurch in das Walddickicht und empor zu ihren Kronen schweifen, so fühlt er seine Seele von dem bestrickenden Zauber weltentrückter Einsamkeit umfangen, zu der kein Ton des Lebens dringt. Oft habe ich an trüben Wintertagen mich beim Betrachten dieses Gemäldes in tiefe Waldnacht versetzt geglaubt und dieselben wonnigen Empfindungen durch mich hinziehen lassen, wie da ich halbe Tage in

Abb. 129. Uhrgewichte. Fuchs und Wolf. 1864/65. Getönte Federzeichnung. Nürnberg, Kunstgewerbeschule. Zum ersten Mal veröffentlicht.

den entlegenen Thälern des Odenwaldes den Odem des Naturgeistes in mich sog, während nur hie und da der Schlag einer fallenden Axt fernher im Walde hallte. — Über solche Zaubermacht gebietet die echte Kunst."

Bei einigen dieser kleinen Bilder z. B. beim Rübezahl, bei den Nixen und dem Hirsch sowie bei den drei Einsiedlern (Abb. 108) ist es Schwind ausnahmsweise auch gelungen, wirklich malerische und koloristische Wirkungen zu erzielen. Im ganzen aber wirken auch die kleinen Ölbilder besser in der Heliogravüre[50]). Die Heliogravüre regt die Seele an zum Weiterdichten. Sie läßt uns ahnen, was Schwind geworden wäre, wenn er eine andere Erziehung als „Maler" genossen hätte[51]).

Abb. 130. Schneewittchen-Spiegel. 1864/65.
Sepiazeichnung (0,62,5 m h., 0,49 m br.). Nürnberg, Kunstgewerbeschule.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Wie die Nixen und Elfen, so gehören auch die „Einsiedler" (Abb. 107 u. 108) ganz natürlich in die Felsschluchten, in denen wir sie sehen. Einsiedelbildern begegnen wir auf allen Stationen der Lebensbahn des Künstlers. Sie sind so recht aus seinem Innersten hervorgegangen. Ehe er seine Ehe einging, trug er sich allen Ernstes mit der Absicht, sich mit seinen beiden geliebten Brüdern in die Waldeinsamkeit zurückzuziehen und daselbst ein von der Welt abgeschiedenes glückseliges Leben zu führen. Und von seinem Sohne wünschte er später aufs glühendste, daß derselbe einmal Landwirt werden möchte. Da aber die Söhne in der Regel andere Neigungen haben als ihre Väter, so sollte ihm dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen. Um seinen einsiedlerischen Neigungen und seiner Liebe zur Natur wenigstens einigermaßen Rechnung zu tragen, erbaute er sich ein reizendes kleines Landhaus „Tanneck" an dem westlichen Ufer des lieblichen Starnberger Sees (vgl. Abb. 133). Hier pflegte er die Sommermonate zuzubringen. Auf einem entzückenden Bildchen läßt er uns in das Innere dieses Landhauses blicken (Abb. 109). Sein Töchterchen ist eben aufgestanden, sie hat das Fenster geöffnet und blickt hinaus in den lachenden Morgen, hinüber zu der gewaltigen Zug-

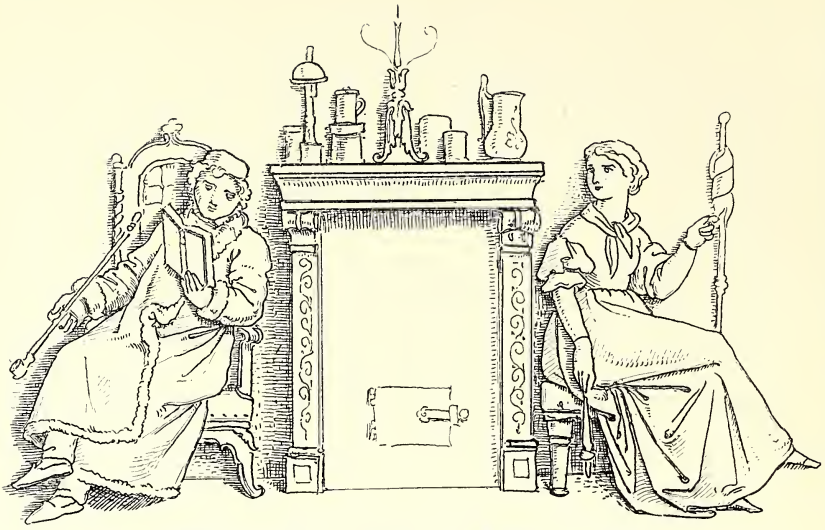


Abb. 131. Mann und Frau am Kamin. Um 1865.
Originalradierung (0,07,5 m h., 0,11 m br.) des Künstlers nach einem seiner kunstgewerblichen Entwürfe „für Öfen".

spitze. „Man fühlt die kühle Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen" [52]). Mit größter malerischer Feinheit ist hier auch das Spiel des Lichtes beobachtet, welches durch den herabgelassenen Vorhang des anderen Fensters hindurchdringt und sich auf Fensterbrett, Kommode, Fußboden und Bett ergießt. — Aus der Umgebung des Starnberger Sees hat Schwind häufig seine landschaftlichen Motive gewählt. Die „Waldkapelle" erinnert an die Forstenrieder Chaussee (Abb. 110): Eine arme Bäuerin, ermüdet von langer Wanderung, hat sich auf dem Betschemel vor einer Waldkapelle niedergelassen. Auch dieses Bild zeugt von größter malerischer Delikatesse. In den scharfen Helldunkelgegensätzen erinnert es geradezu an moderne Stimmungsbilder.

Ein großer Teil der kleinen Ölgemälde sind „Reisebilder" (Abb. 111 bis 120). „So etwas hat jeder einmal erlebt", sagte Schwind. Er nannte sie auch „Gelegenheitsgedichte, Lustspiele, lyrische Lieder oder Bilder". Von diesen „Reisebildern" sind einige geradezu Wanderbilder. Wir sehen hier den Wanderer, der meist die Porträtzüge des jugendlichen Künstlers trägt, zu Fuß, zu Pferd oder zu Wagen, allein oder mit seinem geliebten Weibe, wie er frühmorgens, wenn der Mond noch am Himmel steht, das Haus verläßt, wie er der herrlichsten Aussicht genießt, wie er hungrig sein Brot schneidet oder durstig in die Schenke einkehrt. Immer aber ist es dieselbe echt deutsche kerngesunde Wanderlust, die sich in diesen Bildern wiederspiegelt, wie sie Wilhelm Heinrich Riehl so anmutig in seinen Novellen

Abb. 132. Scheibenbild. 1864/65.
Federzeichnung. Nürnberg, Kunstgewerbeschule.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

geschildert hat oder gar Eichendorff in seinem „Leben eines Taugenichts“.

„Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.“

Schilderungen der Wanderlust haben uns schon bei der „Symphonie“ entzückt und das Ränzel mit den herausschauenden Schuhsohlen, das Schwind auf den Reisebildern immer auf dem Rücken führt, kennen wir auch schon von dem Titelblatt der „Sieben Raben“ her (Abb. 90). Hier und auf der „Rast“ (Abb. 113) hat sich Schwind sogar in derselben Stellung und in derselben Thätigkeit des Ränzelabnehmens, nur nach verschiedenen Seiten hin, dargestellt. Auf der „Symphonie“ sahen wir auch schon eine köstliche Darstellung einer Hochzeitsreise, und unter den Reisebildern sehen wir eine noch köstlichere, die Dar-

Abb. 133. Widmungsblatt für Bauernfeld. Aus des Künstlers letzter Zeit.
Bauernfeld liest Schwind aus einem Manuskript vor, während die Schubert-Büste gleichfalls zu lauschen scheint und Raimunds „Jugend“ die Feder schneidet. Links die Wiener Gesellschaft mit Liszt. Rechts die Nymphe des Starnberger Sees und Tanneck. Tuschzeichnung (0,30 m h., 0,76 m br.) im Besitz von Frl. v. Werthenstein, Wien. Nach einer Photographie.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

ſtellung der eigenen Hochzeitsreiſe des Künſtlers, vor dem der wohlbeleibte Gaſtwirt in Geſtalt Lachners ehrerbietig die grüne Samtkappe zum Abſchiede lüpft (Abb. 120). „Schauen S'", ſagte Schwind nach Vollendung dieſes Bildes zu einem ſeiner Schüler, „hier iſt etwas von Linz, und da etwas wo andersher und das Wirtshausſchild von Leutſtetten. Da denkt nun der oder jener, er müſſe ſo etwas ſchon irgendwo geſehen haben." Die größte Freude hatte er, als er auf dem Schilde des Krämers die Firma: Aniſel's ſel. Wwe. angebracht hatte. „Da wird man ſich den Kopf zerbrechen, was das heißen ſoll und keiner wird das Richtige herausfinden." Annis'l war nämlich der Koſename ſeiner älteſten Tochter Anna. Auch freute er ſich herzlich, als er Kolonialwarenhandlung hinzugefügt hatte und meinte: „Die Talglichter und der Kaffee ſind doch Kolonialwaren."

Es müſſen ſchöne Jahre für den Künſtler geweſen ſein, die letzten 50er und die erſten 60er Jahre, in denen er ſich ſo ganz ſeinem Genius überlaſſen konnte. Und doch nicht ganz, denn es kamen ihm einige Aufträge dazwiſchen. Aufträge zu Heiligenbildern. Heiligenbilder hatte Schwind ſchon verſchiedentlichſt gemalt. So in Frankfurt a. M. eine Santa Conversazione, die an Bellini und andere alte italieniſche Meiſter anklingt und die ſich jetzt im Münchener Privatbeſitz befindet. Ferner ſechs Fahnenbilder für die Theatinerkirche in München in den Jahren 1850/51. Endlich vom Herbſt 1858 bis zum Februar 1859 Farbenkartons für Glasfenſter für Glasgow. Als nun die Münchener Frauenkirche umfaſſend reſtauriert und neu ausgeſtattet wurde, ward er im Januar 1859 mit der Bemalung der Flügel des Hochaltars betraut. Damit war er gegen Ende 1860 fertig und ſchon im Januar 1862 erhielt er den neuen Auftrag, die romaniſche Reichenhaller Pfarrkirche, welche reſtauriert worden war, mit Fresken zu ſchmücken. Dieſes Werk nahm zwei Jahre in Anſpruch, während welcher Zeit Schwind allerdings auch andere Arbeiten ausführte. So die

Abb. 134. Kaiſer Konrad und die Weiber von Weinsberg. Bez.: „S." Um 1856. Holzſchnittilluſtration in „Die deutſche Geſchichte in Bildern". Dresden 1862.

Abb. 135. Die Rückkehr des Grafen v. Gleichen. Gezeichnet um 1850, gemalt Januar bis März 1864. Bez.: „Schwind 1864.“
Ölgemälde (2,28 m h., 1,84 m br.) auf Leinwand. München, Schackgalerie. Verlag von Dr. Albert, München.

Kartons für ein großes fünfgliederiges Kirchenfenster mit korrespondierenden Darstellungen aus der Geschichte der Engel im alten und neuen Testamente. Im ersten Felde erblickt man oben die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel, darunter die drei Engel, welche Abraham die Geburt eines Sohnes verkünden (Abb. 123). In einem anderen Felde die schlafenden Jünger auf dem Ölberg, darunter den Traum Jakobs von der Himmelsleiter (Abb. 124). Auf dem Spruchband, das der eine Engel hält, steht die Jahreszahl 1862. An diesen Kartons müssen wir Schwinds Geschick in der Einpassung in den gegebenen Raum bewundern. Es war keine kleine Arbeit, die vielen Figuren in die

Abb. 136. Monostatos nähert sich Paminen, um sie zu küssen. 1864/65.
Entwurf für die Wiener Oper. Aquarell (0,33 m h., 0,60 m br.) im Besitz von H. Hermann von Schwind.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 137. Dittersdorf, „Doktor und Apotheker". Entwurf für das Fresko in der Wiener Oper.
Bez.: „Schwind 15. April 1866."
Getuschte Bleistiftzeichnung (0,39 m h., 0,46 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

Abb. 138. Die Königin der Nacht, umgeben von den drei Damen, erscheint Tamino. 1864/65.
Entwurf für das Fresko in der Loggia der Wiener Oper. Aquarell (0,43 m h., 0,80 m br.) im Besitz von H. Hermann von Schwind, Innsbruck.
Zum ersten Mal veröffentlicht.

Abb. 139. Cherubini, „Der Wasserträger". Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. 1865/66. Getuschte Bleistiftzeichnung (0,29 m h., 0,54 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

schmalen „Schilderhäusel", wie er sich selbst einmal verdrießlich ausdrückt, hineinzuzwängen. Schwind war — in technischer Beziehung — vor allem ein Meister der Umrißzeichnung. Die Umrisse durfte und mußte er hier besonders betonen, da sie den Bleiungen der Glasfenster entsprechen. Aber noch etwas tritt uns bei diesen Glasfenstern schlagend entgegen: Schwinds Verwandtschaft mit den englischen Präraffaeliten oder vielmehr die Verwandtschaft der englischen Präraffaeliten mit Schwind, denn nach meiner Überzeugung haben diese den guten deutschen Meister wacker ausgebeutet. Made in Germany! Schon, daß seine Glasfensterentwürfe meist nach England und Schottland kamen, spricht für diese Annahme. Diejenigen unter unseren jungen deutschen Künstlern, welche — und zwar meist mit wenig Glück — die englischen Präraffaeliten nachahmen — überhaupt ist ja eigentlich jegliches Nachmachen vom Übel — hätten es daher viel bequemer und thäten besser daran, sich an ihren Landsmann Schwind zu halten.

Abb. 140. Schubert, „Der häusliche Krieg". Rechts: „Der Fischer". Links: „Der Erlkönig". Entwurf zu dem Fresko in der Wiener Oper. 1865/66. Getuschte Bleistiftzeichnung (0,29 m h., 0,54 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

Abb. 141. Marschner, „Hans Heiling“. Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. 1865/66. Getuschte Bleistiftzeichnung (0,29 m h., 0,54 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

Welche Stellung nehmen nun Schwinds Heiligenbilder im Rahmen seiner gesamten Werke ein? — Man kann darauf klipp und klar antworten: Eine sehr niedrige. Es war nicht Blut von seinem Blute, nicht Fleisch von seinem Fleische! Schwind war sich dessen selbst sehr wohl bewußt, wie aus seinen gelegentlichen Äußerungen völlig klar hervorgeht. „Einen zweigeteilten Bart kann ich so gut malen, wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein, als ich.“ „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis angewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu thun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird.“ Während uns sonst an allen Schwindschen Werken die Frische, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung so herzerquickend entgegentritt, vermissen wir gerade diese Eigenschaften an seinen Heiligenbildern und finden statt dessen eine mattherzige Anlehnung an die Altdeutschen und Altnieder-

Abb. 142. Rossini, „Der Barbier von Sevilla“. Entwurf für das Fresko in dem Wiener Opernhause. 1865/66. Getuschte Bleistiftzeichnung (0,29 m h., 0,54 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

Abb. 143. Weber, „Freischütz“. Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. 1865/66.
Getuschte Bleistiftzeichnung (0,29 m h., 0,54 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

länder, besonders an Memling, den Schwind sehr hoch schätzte. Indem er aber die charakteristischen Härten und Eckigkeiten der alten Meister zu vermeiden suchte, verfiel er in eine flaue, gleichgültige Schönheit. Indessen läßt sich nicht leugnen, daß auch seine Heiligenbilder mannigfache Reize im einzelnen aufweisen, so ist z. B. der Engelschor auf der Anbetung der heiligen drei Könige in der Frauenkirche geradezu wundervoll. Aber im ganzen kann man getrost behaupten: Das Gesamtwerk Schwinds ist eine großartige Bereicherung der Kunstgeschichte, aber seine Heiligenbilder bilden keine Bereicherung der Kunstgeschichte. Was er uns in dieser Beziehung giebt, ist bei den alten Meistern alles schon einmal dagewesen und zwar ist es alles schon viel besser dagewesen.

In demselben Jahre 1862, in dem sich der Künstler mit der beschwerlichen Arbeit an den Kartons abmühte, schuf er die heitere Lachner-Rolle. Was ist das, die Lachner-Rolle? — Ein riesig langer — sage und schreibe: 12,60 Meter langer — Papierstreifen, der infolgedessen nur gerollt auf-

Abb. 144. Haydn, „Die Schöpfung“. Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. 1865/66.
Getuschte Bleistiftzeichnung (0,35 m h., 0,69 m br.) im Besitz der Stadt Wien. Verlag von F. Bruckmann in München.

bewahrt werden kann und auf dem Schwind in einem Zug die Lebensgeschichte seines Freundes, des Komponisten Franz Lachner, dargestellt hat. Es war ein Geschenk zu dessen 25jährigem Dienstjubiläum als Kapellmeister. Ganz prächtig hebt dieses Gedicht an. Da sehen wir den genialen Beethoven im Schöpferdrange unter einem Eichbaum sitzen, wie er die „Simfonia Eroica“ komponiert (Abb. 125). Im Hintergrund erblickt man die Stadt Wien mit dem Stephansturm. Zu Beethovens Füßen aber läßt die Donau, ein nacktes Weib mit einem Schilfkranz im üppigen Goldhaar, das klare blaue Donauwasser aus ihrem Krug hervorquellen. Da klopft ihr plötzlich ein schwäbischer Bauer, der Lech, auf die Schulter: „Nicht nur bei euch in Wien lebt ein großer Tondichter, sondern auch bei uns in dem kleinen Städtchen Rhain wird soeben ein Komponist geboren.“ In dem Städtchen, das nach Merians Chronik sorgfältig abkonterfeit ist, erblicken wir den kleinen Franz Lachner in der Wiege, vor der sein Vater, glückselig über die Geburt des Sohnes, zur geliebten Geige gegriffen hat. Nach mannigfachen Schicksalen kommt Lachner nach Wien, wo sich sein „Liebesleben“ abspielt (Abb. 126). Das Liebesleben ist ungefähr das mittlere, sicher das schönste Stück der ganzen Rolle, das sich auch äußerlich durch die reichlicher angewandte Färbung auszeichnet. Über das ganze Liebesleben zieht sich ein rosafarbenes Band hin. An dem Band sind kleine Festons befestigt, zu deren Seiten Tauben als Symbol der Liebe sitzen. Ferner windet sich das Band um vier große Kränze, die aus Blumen, Früchten und Ähren bestehen und von je zwei Genien mit goldenen Locken und mit goldenen Flügeln — vielleicht eine Reminiscenz an die Genienpaare an Michel Angelos Sixtinischer Decke — gehalten werden. In diesen Kränzen spielen sich die Hauptmomente der Liebesgeschichte ab, während sich dazwischen begleitende Nebenepisoden befinden. Beim Beginn der Erzählung schmückt sich Lachner zur Visite. Er steckt sorgfältigst seine Busennadel an. Hinter ihm hängt der nagelneue Frack. Wohl hergerichtet betritt er das Haus des Herrn Royko und wird dessen drei liebreizenden Töchtern vorgestellt. In der Mitte

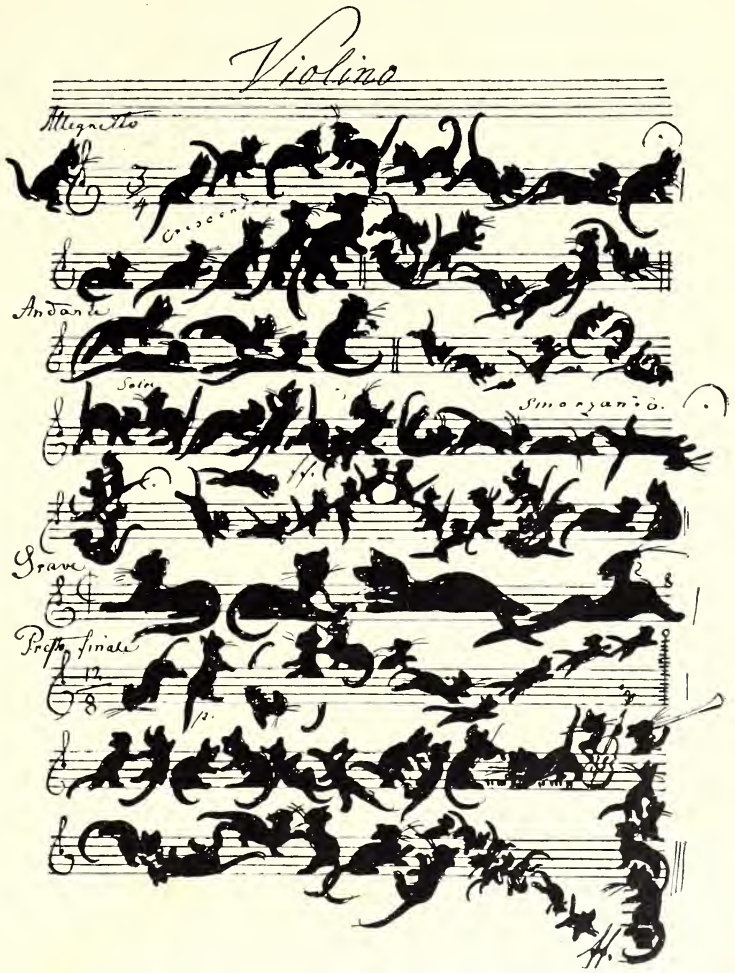


Abb. 145. Die schwarze Katze (Katzen-Symphonie). 1866. Konzertvariation, Joseph Joachim gewidmet. Das Original im Besitz von Herrn Justizrat Dr. Siebert, Frankfurt a. M. Nach einer Photographie.

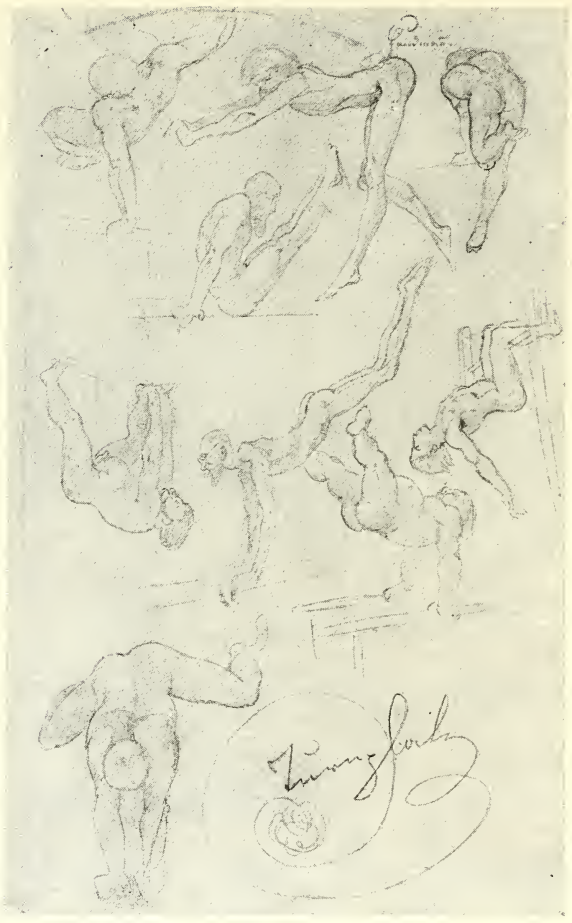


Abb. 146. Wohl aus den 60er Jahren.
Bleistiftzeichnung (0,33 m h., 0,20,5 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett. Zum ersten Mal veröffentlicht.

befindet sich die zukünftige Geliebte, hinter der sich der Schalk Amor versteckt. Dann spielt Lachner vierhändig mit Beethoven. Er ist ganz Ehrfurcht vor dem großen Komponisten. Selbst sein Cylinderhut atmet höchste Ehrfurcht. Beethoven dagegen, eine wunderbare Musikererscheinung, ist völlig seiner Kunst hingegeben. Im zweiten Kranz erteilt Lachner der heimlich Angebeteten, die sich emsig abmüht, Klavierunterricht und wird dabei von dem vorüberfliegenden Liebesgott durch und durch geschossen. Auf der Heimkehr aus einer lustigen Gesellschaft singt Lachner mit seinen Freunden Schubert, dem Sänger Vogl und Schwind einen Neubau an. Der Feston dient hier — ein geschickter Kniff des Künstlers — als Kranz des vollendeten Rohbaues. In der nächsten Szene erblicken wir den Liebenden in weniger guter Laune. Wir befinden uns auf einem Maskenball, die Kronleuchter strahlen. Lachner aber kann sich nicht unter die Tänzer mischen, da es ihm am nötigen Gelde für ein Billet fehlt. Nur zum Besuch der Galerie hat es ihm gereicht. Von dort aus sieht er die Angebetete mit anderen Herren tanzen. Da ergreift ihn die Eifersucht und wütend schneidet er mit seinem Messer in den Tisch. Doch Schwind klopft ihm auf die Schulter und sucht ihn zu besänftigen. Durch die kalte Winternacht, durch Sturm und Schnee eilen sie in das Café Bogner, wo sie Kredit besitzen, weil Schwind hier das Wirtshausschild, den Türken, gemalt. Das Liebesleben endet schließlich ganz vorschriftsmäßig mit der Verlobung, wobei der glückliche Bräutigam eine riesige Taschenuhr erhält. Von Wien ging Franz Lachner nach Mannheim, von Mannheim nach München. Nach München zog ihn König Ludwig I. (Abb. 128). Der Kapellmeister nimmt rührenden Abschied von Mannheim. Auf der Bühne weinen die Damen, die Herren schwenken ihre Hüte und reichen nach guter alter deutscher Sitte dem Scheidenden einen Abschiedstrunk dar. Der aber verläßt den Kapellmeisterstuhl und sein Bruder Vincenz, der an seine Stelle nach Mannheim berufen ist, steigt von der anderen Seite darauf. Franz aber begiebt sich nach München mit seiner Gattin und seinen beiden Kindern. Die bayerischen Alpen grüßen freundlich herüber, die grüne Isar rauscht ihm entgegen, der „grüne Baum", das berühmte Künstlerwirtshaus, durch einen veritablen grünen Baum symbolisiert, fehlt auch nicht. Monachia selber mit dem charakteristischen Hopfenblütenkranz auf dem Haupt, vor dem Inneren des Odeons sitzend, reicht ihm selbst den Kapellmeisterstab, während ihm das Münchner Kindl einen schäumenden Maßkrug entgegenhält. Unter dem Arm der Monachia aber werden die Köpfe der beiden Sängerinnen Diez und Hetzenecker, sichtbar, die unter seiner Leitung geglänzt haben. Endlich gewahren wir noch die Stätten seiner Wirk-

samkeit: die Allerheiligenhofkirche und das Hoftheater mit der ernsten und der heiteren Muse, nicht zu vergessen die fesche Balletteuse. In München machte sich Lachner u. a. durch große Musikfeste verdient. Darauf bezieht sich Abb. 127. Im Glaspalast zu München vor einem Orchester, von dem man nur die Instrumente sieht, dirigiert Lachner, eine urkomische Figur, Haydns „Schöpfung". Der Sänger Kindermann singt den Adam und Frau Sophie Diez die Eva. Ihr Fächer ist — ein Feigenblatt! Das Orchester umschließt ein himmlischer Chor von Engeln, Etts „Chor der Engel". Unten erblicken wir eine Szene aus Glucks „Orpheus".

Die allegorischen Frauengestalten aber repräsentieren die anderen Städte, in denen sich Franz Lachner gleichfalls als Dirigent von Musikfesten Lorbeerkränze errungen hat. — Doch dies sind nur vier Stücke der Lachner-Rolle. Sie zerfällt aber in 42 Abteilungen! Auch können unsere Abbildungen infolge des kleinen Formates die Zeichnungen nicht zur Genüge wiedergeben. Es wäre endlich an der Zeit, daß die ganze Lachner-Rolle in würdiger Weise, in Originalgröße und mit erläuterndem Text publiziert würde, ehe sie noch durch Feuer oder Wasser zu Grunde geht. Eine starke Beschädigung durch ein Unwetter hat sie bereits erlitten, als sie der Edelmut der Besitzer auf die Schwind-Ausstellung nach Wien geschickt hatte, und dem Feuer wäre sie schon einmal beinahe ganz erlegen. „In einer Winternacht geriet die Wohnung Lachners im obersten Stockwerk eines hohen Hauses der Dienersgasse (zu München) in Brand. Es schien alles Bewegliche geborgen zu sein, als der Dachstuhl zusammenkrachte und der letzte Feuerwehrmann sich eben aus Lachners Studierzimmer flüchten wollte. Da entdeckte er noch einen verschlossenen Wandschrank. Er

Abb. 147. Humoristische Zeichnung. Wohl aus den 60er Jahren. Bleistiftzeichnung (0,32 m h., 0,20,5 m br.). München, Kgl. Kupferstichkabinett. Zum ersten Mal veröffentlicht.
Mit derartigen Schwänken pflegte sich Schwind über die Langeweile der Akademie-Sitzungen hinwegzutäuschen.

ſchlug die Thüre mit dem Beile ein, und eine ungeheure Papierrolle fiel ihm entgegen; er warf ſie raſch zum Fenſter hinaus, ſie flog, ſich entrollend, von der ſchwindelnden Höhe herab, und Schwinds längſte und humorvollſte Zeichnung lag, der Länge nach, auf dem Pflaſter zu Füßen der erſtaunten Löſchmannſchaft.“ [53]) Die Lachner-Rolle iſt ein ganz einziges Werk! Ganz abgeſehen von der Ausdehnung, wo giebt es in aller Welt einen derartigen Lebenslauf auf einem einzigen Papierſtreifen?! Schwinds Erzählertalent offenbart ſich hier in der allerglänzendſten Weiſe. Und nicht minder ſein

Abb. 148. Studie zur „Schönen Lau“. Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868. Federzeichnung (0,20 m h., 0,32,5 m br.). München, Kgl. Kupferſtichkabinett. Zum erſten Mal veröffentlicht.

göttlicher Humor. Eine ſchließlich doch nur einfache Lebensgeſchichte weiß er in der geiſtreichſten Weiſe intereſſant zu geſtalten. Wie alles, was der König Midas berührte, nach Ovids Worten zu Gold wurde, ſo ward unter den Händen Schwinds, dieſes wunderbaren, in ſeiner Art einzigen Mannes, alles zur lauterſten Poeſie. Die Lachner-Rolle iſt muſik-, kunſt- und kulturgeſchichtlich gleich intereſſant. Mit welcher Liebe wird uns hier das behagliche Leben der 20er bis 50er Jahre unſeres Jahrhunderts geſchildert! Welch intime Blicke dürfen wir in das alte München und in das alte Wien thun! Das geflügelte Wort von der „guten alten Zeit“ iſt ſicherlich nicht durchaus berechtigt, aber auch nicht ganz unberechtigt. Um ſich eine lebendige Vorſtellung von dem Unterſchied jener Zeit von der unſeren zu machen, muß man die Lachner-Rolle oder einen Band der damaligen „Fliegenden Blätter“ etwa mit dem „Simpliciſſimus“ vergleichen. Doch muß man auch hierbei cum grano salis vorgehen. So grunderbärmlich, wie Thomas Theodor Heine, der in dieſer Beziehung den Gegenpol zu Schwind bildet, die Welt heute darſtellt, iſt ſie denn doch — Gott ſei Dank! — noch nicht. Und ebenſo wenig war ſie damals ſo rein und poetiſch, wie Schwind ſie in ſeiner goldenen Kinderſeele träumte.

Die Lachner-Rolle zeigt uns Schwind auf der Höhe ſeiner Meiſterſchaft als Zeichner. Nachdem er den Gegenſtand lange im Geiſte mit ſich herumgetragen, hat er das Ganze in 14 Tagen niedergeſchrieben. Die Rolle iſt mit der Feder gezeichnet, mit hauptſächlicher Betonung der Umriſſe. Um beſondere Wirkungen zu erzielen, hat Schwind Einzelheiten, wie das blaue Waſſer der Donau, die goldenen Haare der allegoriſchen Frauengeſtalten, den grünen Baum an der Iſar, die rote Naſe des Zollbeamten, den weißen Schnee auf den Mänteln

der durch die Winternacht Eilenden u. s. w. getönt. Schwinds Charakter als Zeichner und Kolorierer offenbart sich also in der Lachner-Rolle am allerklarsten. In demselben Stil, wie diese, sind auch die Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen gezeichnet, deren erster Teil in den Jahren 64 und 65 und der zweite nach Vollendung der später zu besprechenden Wiener Opernhausarbeiten entstand. Eine große Anzahl der Entwürfe kann die Nürnberger Kunstgewerbeschule mit Stolz ihr eigen nennen. Nur bei wenigen von ihnen ist Schwind auf den Organismus des Geräts eingegangen, wie etwa bei „Fuchs und Wolf", welche als Uhrgewichte dienen. Dieser Entwurf ist übrigens nach einer früheren Zeichnung für die „Fliegenden Blätter" entstanden (Abb. 129). Meist umkleidet der Künstler die Gegenstände nur mit einem zierlichen Schmuck, der den Zweck und die Dienstleistung der Geräte in leicht verständlicher Weise erläutert oder wenigstens irgend welchen Bezug darauf hat. So erzählt uns der Rahmen eines Wandspiegels das ganze Märchen vom „Schneewittchen", in welchem Märchen ja der Spiegel eine so große Rolle spielt (Abb. 130). Oder auf den beiden Pfosten eines Toilettespiegels stehen Aschenbrödels putzsüchtige Schwestern. Auf dem Deckel eines Handschuh- und Schmuckkästchens gewahren wir einen Gnomen, der die Schätze der Erde, und ein goldhaariges mit Korallen geziertes Meerweib, welches die Schätze des Meeres aus einer Muschel in das Kästchen schüttet. „Für Öfen" zeichnete er eine ganze Reihe von Entwürfen, die er dann auch eigenhändig radierte (Abb. 131). Ferner entwarf er eine Fischschüssel, eine Wildbretschüssel, Briefbeschwerer, Schreibzeuge, Blumentöpfe, einen Tafelaufsatz, ein Goldfischglas, eine ganze Reihe von Scheibenbildern (Abb. 132), „ein Waschbecken mit der Geschichte der Melusine, eine feuergefährliche Petroleumlampe, deren Flamme zu löschen die ganze Feuerwehr samt Spritze eifrig beschäftigt ist, einen Schlüsselkasten mit der Legende der Himmelspförtnerin, Aufsätze für Büffets, Noten- und Gewehrkasten". Ein Fröhlicher dient einer Uhr als Minuten-, ein Trauriger als Stundenzeiger.[54]) Am reizvollsten in der Erfindung und am tiefsten in der Empfindung ist der Entwurf zu einem Brotteller. Das ovale Brett, auf dem das Brot zu liegen kommt, ist von zwei größeren und zwei kleineren Darstellungen eingefaßt. Da sehen wir das eine Mal zwei Bauern, welche den Acker pflügen, während Engel Samenkörner in die Furchen streuen, und das andere Mal die Landleute beim Erntegeschäft, während wiederum Engel vom

Abb. 149. Aus Mörike, Geschichte von der schönen Lau. Verlag der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung in Leipzig. Bez.: „M. v. Schwind." Wohl 1868.
Nach der Radierung von J. Naue.

Himmel herabsteigen, die ausgetrunkenen Wassergefäße der Landleute von neuem füllen und ihren Kleinen Kränze winden. In der einen der kleineren Darstellungen gewahren wir eine Bauernfamilie, die vor Tisch ihr Gebet spricht und in der anderen dieselbe Familie beim kargen Mahle. Diese letztere Darstellung klingt sehr stark an das „Habermus“ an (Abb. 50). Es liegt in diesen schlichten Darstellungen der einfachen Thätigkeit des natürlichen Menschen, dessen Dasein

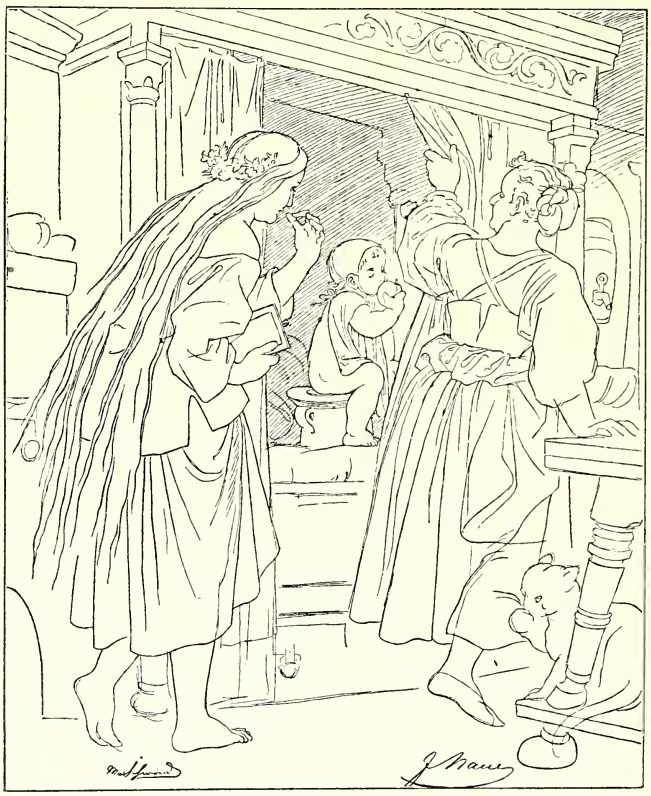


Abb. 150. Aus Mörike, Geschichte von der schönen Lau. Verlag der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung in Leipzig. Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.
Nach der Radierung von J. Naue.

in engem Kreise eingeschlossen ist, etwas Episches, sie erinnern — auch in der feinen reinen Linienführung — geradezu an antike Vasenbilder oder an etruskische Spiegel. Andererseits sind sie aber auch wieder von echt deutscher, von echt Schwindscher Gefühlswärme durchglüht. — Daß Schwind sich so dem Kunstgewerbe zuwandte, war nichts Zufälliges. Als echter Künstler kannte er keinen Unterschied zwischen „hoher Kunst“ und Kunstgewerbe. Es war im Innersten seiner Natur begründet, alles, selbst das Unscheinbarste, mit dem Zauber der Poesie zu verklären. Die Rauch- und Weinepigramme seiner Jugend sind ja zum Teil im letzten Grunde auch Entwürfe zu kunstgewerblichen Arbeiten. Mit gewissen Modifikationen ließen sich sicherlich gar manche dieser reizenden Ideen ausführen und es ist tief zu beklagen, daß sich bis auf den heutigen Tag noch niemand an diesen Versuch herangewagt hat. — — —

* * *

„Es war einmal ein Graf, ein deutscher Graf. Den trieb ein Gefühl frommer Pflicht von seiner Gemahlin, von seinen Gütern, nach dem gelobten Lande. --- Er war ein Biedermann; er liebte sein Weib, nahm Abschied von ihr, empfahl ihr sein Hauswesen, umarmte sie und zog. Er zog durch viele Länder, kriegte und ward gefangen. Seiner Sklaverei erbarmte sich seines Herrn Tochter; sie löste seine Fesseln, sie flohen. Sie geleitete ihn aufs neue durch alle Gefahren des Kriegs. — Der liebe Waffenträger! — Mit Sieg bekrönt, ging's nun zur Rückreise — zu seinem edeln Weibe! — Und sein Mädchen? — Er fühlte Menschheit! — er glaubte an Menschheit und nahm sie mit. — Sieh da die wackere Hausfrau, die ihrem Gemahl entgegeneilt, sieht all ihre Treue, all ihr Vertrauen, ihre Hoffnungen belohnt, ihn wieder in ihren Armen. Und dann daneben seine Ritter, mit stolzer Ehre von ihren Rossen sich auf den vaterländischen Boden schwingend; seine Knechte abladend die Beute, sie zu ihren Füßen legend; und sie schon in ihrem Sinn das all in ihren Schränken aufbewahrend, schon ihr Schloß mit auszierend, ihre Freunde mit beschenkend. — ‚Edles, teures Weib, der größte Schatz ist noch zurück!‘ — Wer ist's, die dort verschleiert mit dem Gefolge naht? Sanft steigt sie vom Pferde. — —‚Hier!‘ — rief der Graf, sie bei der Hand fassend, sie

seiner Frau entgegenführend — ‚hier! sieh das alles — und sie! nimm's aus ihren Händen — nimm mich aus ihnen wieder! Sie hat die Ketten von meinem Halse geschlossen, sie hat den Winden befohlen, sie hat mich erworben — hat mir gedient, mein gewartet! — Was bin ich ihr schuldig? — Da hast du sie! — Belohn sie!' An ihrem Halse rief das treue Weib, in tausend Thränen rief sie: ‚Nimm alles, was ich dir geben kann! Nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört! — Nimm ihn ganz! Laß mir ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der anderen was zu rauben!' — ‚Und', rief sie an seinem Halse, zu seinen Füßen, ‚wir sind dein!' — — Sie faßten seine Hände, hingen an ihm — und Gott im Himmel freute sich der Liebe, und sein heiliger Statthalter sprach seinen Segen dazu. Und ihr Glück und ihre Liebe faßte selig Eine Wohnung, Ein Bett und Ein Grab." — So erzählt uns Goethe in seiner „Stella" diese wunderbarste aller Geschichten, die Geschichte vom Grafen von Gleichen. Sowohl das einzigartige psychologische Problem, als auch das mittelalterliche Milieu erregten Schwinds Interesse. Gegen Ende der 40er Jahre zeichnete er die Rückkehr des „zweibeweibten" Grafen und unternahm im Sommer 1849 eigens eine Reise nach Thüringen, um die Szenerie zu studieren. Mit einer solchen Gründlichkeit arbeitete Schwind an seinen Werken! Den Karton erblickte der Graf Schack in des Meisters Werkstatt und gab diesem den Auftrag, nach dem er sich schon lange Jahre gesehnt hatte, denselben in Öl auszuführen. Die Arbeit nahm die Zeit vom Januar bis zum März 1864 in Anspruch (Abb. 135). Das Schönste an dem Ölgemälde, welches in der Schack-Galerie hängt, ist vielleicht der malerische Gegensatz zwischen dem dunkel lauschigen deutschen Walde im Hintergrunde und der Burg, die sich darüber erhebt und von der Sonne hell beschienen ist. Auch der Pfad, der aus dem Walde zum Vordergrund führt, hat etwas unsagbar Reizendes. Auch sonst ist die Komposition reich an feinen Zügen. Man betrachte z. B. die stille dunkle Dirne mit den gesenkten Augen und ihre blonde Nachbarin, die so frisch und unschuldig gerad in die Welt schaut. Der alte Mann aber, der den Starenkäfig zimmert, erinnert uns wieder an die schon mehrfach erwähnte „Chronika" von Brentano. So ungefähr kann man sich den alten blinden Ritter vorstellen, der die Körbe flicht. Ganz famos

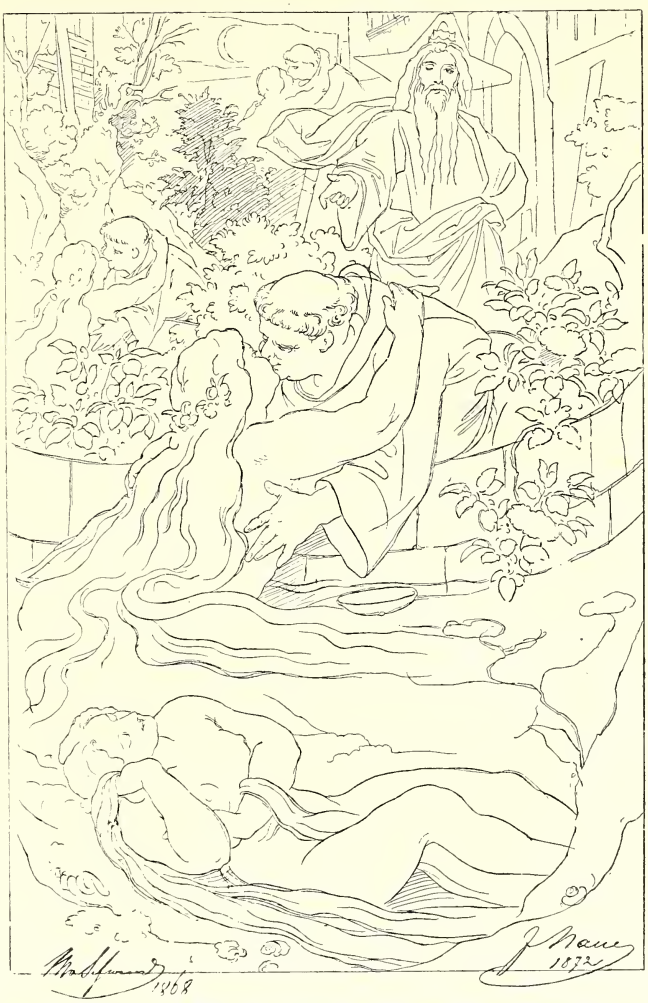


Abb. 151. Aus Mörike, Geschichte der schönen Lau. Verlag der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung in Leipzig. Bez.: „M. v. Schwind. 1868." Nach der Radierung von J. Naue.

Abb. 152. Aus Mörike, Geschichte von der schönen Lau. Verlag der G. J. Göschen'schen Verlagshandlung in Leipzig. Bez.: „M. v. Schwind." Wohl 1868.
Nach der Radierung von J. Naue.

ist endlich das Wiedersehen zwischen Hund und Roß. Einen prächtigen Charakterkopf besitzt der Rittersmann neben diesem Rosse. Dasselbe Motiv des Ritters neben seinem Pferde, von dem man nur den Vorderleib sieht, kommt noch auf einer anderen Komposition von Schwind vor, den „Weibern von Weinsberg", einer Schöpfung, die sich durch ihren köstlichen Humor auszeichnet (Abb. 134). Es ließen sich noch mehr feine ansprechende Einzelheiten von der Komposition „Die Rückkehr des Grafen von Gleichen" aufzählen. Was aber soll man zu dem Ölbild sagen? — Schwind war bis an sein Ende stolz auf diese Leistung und nannte sie das Beste unter seinen Gemälden.[55]) Wir können uns dieser Ansicht des Künstlers nicht anschließen. Im Gegenteil. Uns scheint diese Schöpfung, als Ölbild betrachtet, eine seiner schwächsten Leistungen zu sein. Er hat damit ein unglückliches Experiment gemacht. Offenbar wollte er die Färbung der Altdeutschen und Altniederländer nachahmen. Als er an diesem Werk thätig war, äußerte er selbst zu seinen Schülern: „Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche, und als Grund dieser ist die Glasmalerei anzunehmen. Die deutsche Art zieht die Konture und stellt die Farben harmonisch nebeneinander." Die Beschäftigung mit den Glasfenstern scheint Schwind demnach zu diesem verhängnisvollen Irrtum geführt zu haben. Denn es war ein Irrtum. Er hat freiwillig auf die koloristischen Wirkungen verzichtet, die er in einigen der Reisebilder erreicht hatte, und er hat die kräftige Färbung der Altdeutschen doch nicht im mindesten erreicht. Endlich schadet dem Bild auch noch das große Format, das Schwind nicht bewältigen konnte. Wie leer und tot erscheint der Vordergrund, das Gewand, die Gestalt und der Kopf des Ritters! Welch Unterschied zwischen dieser kalten puppenartigen Figur und den lebensvollen blutwarmen Worten Goethes! Die „Rückkehr des Grafen von Gleichen" besitzt ähnliche Vorzüge und Nachteile wie die „Rose" und kann wie diese nur in der Abbildung genossen werden.

Das Jahr 1863 sollte Schwind ein liebes Weihnachtsgeschenk bringen. Er erhielt den Auftrag, das neu erbaute Opernhaus seiner geliebten Heimatsstadt Wien mit Fresken zu verzieren, die Szenen aus den bedeutendsten Opern und anderen Tonstücken darstellen sollten. Wien hatte seine Gestalt wohl von allen großen Städten Mitteleuropas am meisten und gründlichsten verwandelt. Sein Hauptwahrzeichen, die hohen Basteien, welche die herrliche Aussicht über Stadtgräben und Glacis gewährten, waren gefallen. Wo sonst Alleen und Rasenplätze, standen jetzt hohe prunkvolle

Häuser und aus dem Stadtgraben vor dem Kärnthner Thore, das der Knabe und der Jüngling Schwind, vom „Platzl“ des Mondscheinhauses stets vor Augen gehabt, stieg nun der Prachtbau empor, den er jetzt, gleichsam mit einer gemalten Geschichte der Oper, auszuschmücken berufen war.[56]) Mit einer solchen Idee trug er sich schon seit seiner Jugendzeit. Aber „die Mauern Wiens mußten fallen“, äußerte er in seiner humoristischen Weise, „um mir Platz zur Ausführung dieses lang gehegten Planes zu verschaffen“. Als er den Auftrag erhielt, war er sich über eines sofort klar: „Dahin gehört vor allem der größte Tondichter Östreichs und das ist Mozart!“ Und so hat er denn auch Mozart am eingehendsten und liebevollsten behandelt. „Nach seiner Art nahm er sich dabei vor“, so erzählt Wilhelm Heinrich Riehl, „einer der Mozartschen Operngestalten das Gesicht Mozarts zu geben. Aber welcher? In welcher seiner Bühnenfiguren hat Mozart sich selbst am sprechendsten gemalt? Diese Frage beschäftigte ihn lange, ohne daß er zu einem Entscheid kommen konnte. Da besuchte ich ihn eines Tages — es mag im Jahre 1864 gewesen sein. Im wahren Entdeckerjubel kam er mir entgegen und rief: ‚Ich hab's gefunden! Im Papageno hat Mozart sich selbst gemalt, Mozart ist Papageno; ich werde dem Papageno den Kopf Mozarts geben‘ ... Aber Schwind zog den Papageno auch deshalb besonders hervor, weil nicht nur in Mozart, sondern auch in ihm selbst ein Stück idealer Papageno-Natur schlummerte.“ — Die ganze Loggia des Wiener Opernhauses ward mit Fresken zu Mozarts „Zauberflöte“ ausgemalt, während im dahinter liegenden Foyer Haydns „Schöpfung“ und Bilder zu den Werken anderer Komponisten ihren Platz fanden (Abb. 136—144, vgl. auch das Titelbild). Im Jahre 1866 führte Schwind die Wiener Opernfresken aus. Während er emsig daran arbeitete, den vielen herrlichen Kunstdenkmalen der frisch aufblühenden Stadt Wien ein neues hinzuzufügen, donnerten draußen die Kanonen und das alte Österreich trat die Hegemonie in Deutschland an das junge Preußen

Abb. 153. Aus dem Märchen der Melusine. Anfang und Schlußbild. 1868/69. Aquarell (0,78 m h., 0,65,5 m br.). Der Cyklus von 11 Bildern in Wien, Kunsthistorisches Museum. Verlag von Paul Neff in Stuttgart.

ab. Doch dies war nur das letzte notwendige Glied einer langen Entwicklungskette. Nicht erst auf den Schlachtfeldern von Sadowa und Königgrätz ging Österreich der deutschen Kaiserkrone verlustig, sondern schon im Jahre 1806, als Franz I. sich zum Kaiser von Österreich erklärte! Als guter Patriot war Schwind von dem Unglück, das über sein Vaterland hereinbrach, tief erschüttert. Aber er verbiß sich um so mehr in seine Arbeit und suchte sich mit dem Gedanken zu trösten: „Mozart wird doch das ganze Königreich Preußen überdauern. Staaten gehen in Trümmer und Völker versinken, aber das wahre Kunstwerk bleibt; Hellas ist versunken, aber der alte Homer lebt noch.“

Es war schön von den Wienern, daß sie sich das geborene Wiener Kind zur Ausschmückung ihres Opernhauses auserkoren! Sie hätten aber auch keinen geeigneteren Mann dazu finden können. Schwind brauchte sich nicht erst in den Auftrag hineinzudenken und hineinzuempfinden, als er ihn erhielt. Er lebte und webte ja in der Musik. Wer Beethoven und Mozart liebte, der war auch sein Freund. So wurde mir neulich ein reizendes, für Schwind ungemein charakteristisches Geschichtchen erzählt. Saß da an einem schönen Sommerabend in einem Landhause am Starnberger See ein junger Mann am Klavier und spielte Beethovens wunderbare Mondscheinsonate. Er war ganz in die Musik versunken. Da steckte plötzlich Schwind seinen Kopf durch das offene Fenster des zur ebenen Erde gelegenen Zimmers und richtete an den ihm völlig Unbekannten die freundlichen Worte: „Ist's erlaubt, a bisserl zuzuhören?“ — Und von dem Tag an wurden beide Männer Freunde. Es geht ein musikalischer Zug durch Schwinds gesamtes Schaffen. „Man versteht Schwind, den Maler, nicht ganz, wenn man Schwind, den Musiker, nicht dazu nimmt.“[57]) Schwind, der warme Musikfreund, der leidenschaftliche Geiger, der Jugendgenosse eines Franz Schubert, der Schöpfer einer „Lachner-Rolle“, einer „Symphonie“, eines „Hochzeitszuges des Figaro“ war wahrlich der rechte Mann dazu, um das Wiener Opernhaus auszumalen. Und so hat er denn auch hier prächtige Sachen geschaffen. Wie urgemütlich ist Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“! Wie hat er es verstanden, das wild Phantastische und das deutsch Liebe eines Karl Maria von Weber auszudrücken! Welch herrlicher Humor spricht aus dem „Barbier von Sevilla“! Wie schön und wie einfach dabei hat Schwind das berühmte, von Schubert komponierte „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“ verkörpert! Auch der phantastische „Erlkönig“ gegenüber ist ungemein packend und poetisch. Schwinds Opernfresken sind nicht Illustrationen im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern freie, aus dichterischer Seele geborene Nach- und Neuschöpfungen. Wie sehr er bemüht war, etwas Neues, Eigenartiges zu geben, geht aus seinen damaligen Klagen hervor, daß er sich der Einzelheiten des Textes und der Melodien so schwer entschlüge, wodurch er im freien und originellen Schaffen gehindert würde.[58]) Bemerkenswert ist übrigens auch des Künstlers Talent, sich in den äußeren Habitus wie in das innere Denken und Fühlen der verschiedenen Zeitperioden hineinzudenken. Wir sehen da keine Akademiemodelle, die sich in den alten Prachtkostümen höchst unbehaglich fühlen, sondern wir haben es überall mit Menschen von Fleisch und Blut zu thun, denen ihre Kleider wie angegossen am Leibe sitzen, denen ihre Haar- und Barttracht ganz vorzüglich steht, die sich völlig natürlich bewegen und handeln. Da ist keine Spur von Affektation. Bewundernswert ist auch Schwinds Geschick, den gegebenen Raum auszunützen. Wie glücklich hat er z. B. einen großen Teil der Lünetten in drei Abteilungen gegliedert. Oder wie wundervoll ist Haydns „Schöpfung“ in den Halbkreis komponiert. Dies dürfte wohl überhaupt das schönste der Fresken sein. Die Tiere lassen ja allerdings in Bezug auf naturalistische Wiedergabe der Wirklichkeit viel zu wünschen übrig. Aber dieser Engelschor! Und diese wunderbare Reinheit in den beiden Gestalten des Adam und der Eva, die ihn liebevoll umschlingt. Das erste Menschenpaar ist noch von keinem Künstler mit dieser Reinheit und dieser inneren Beseelung dargestellt worden! Reinheit und Keuschheit bilden den höchsten Adelstitel der Schwindschen Kunst. Wir Kinder einer verderbten Zeit, die zwischen frivoler Lüsternheit und noch widerlicherer Prüderie haltlos hin- und herschwankt, vermögen die Keuschheit eines Schwind

Abb. 154. Am Waldbrunnen. Aus dem Märchen der „Melusine“. Aquarell (0,78 m h., 1,33,5 m br.). Vgl. Abb. 153. (Verlag von Paul Neff in Stuttgart.) 1868/69.

gar nicht zu fassen. Wir stehen sprachlos davor wie vor einem Wunder. Mit berechtigtem Stolz durfte der Künstler von sich rühmen, „daß in allen seinen Werken, selbst den im antiken Sinn gemachten, auch nicht eine Spur von Obscönität zu finden". — Den großen Vorzügen der Wiener Opernbilder gegenüber darf der nach Objektivität strebende Geschichtsschreiber auch deren Mängel nicht verschweigen. Die Figuren, namentlich die großen, weisen vielfach tote und leere Stellen und gar manche Mängel der Modellierung auf. Es fehlt ihnen häufig an genügend scharfer Individualisierung. Im ganzen sind die Wiener Opernfresken zwar ein treffliches, in sich abgeschlossenes Werk, aber sie stehen dennoch nicht auf der Höhe der drei großen Märchencyklen, der Elisabeth-Folge, der Holzschnitte und der Radierungen.

* * *

Im Schwabenlande, bei dem Städtlein Blaubeuren, dicht hinter dem alten Mönchskloster, sieht man nächst einer jähen Felsenwand den großen runden Kessel einer wundersamen Quelle, der „Blautopf" genannt.[59]) Die dunkle, vollkommen blaue Farbe der Quelle, ihre verborgene Tiefe, die wilde Natur der ganzen Umgebung, der für gewöhnlich ganz ruhige Spiegel und im merkwürdigen Gegensatz dazu der außerordentlich starke Abfluß, der das Kloster und die ganze Stadt mit Wasser versieht, endlich der Umstand, daß bei anhaltendem Regen und Tauwetter die Quelle sich trübt, auffallend stark und so unruhig wird, daß sie beträchtliche Wellen aufwirft und Überschwemmungen verursacht, verleihen ihr ein feierliches, geheimnisvolles Ansehen. Ihre verschiedenen Merkwürdigkeiten sucht sich das Volk in seiner poetischen Weise durch allerlei Wunder zu erklären. Und Eduard Mörike, der gemütvolle schwäbische Volksdichter, wußte die Erzählungen des Volkes zu belauschen und zu verdichten und schuf so seine reizende „Historie von der schönen Lau", der Quellennymphe des „Blautopfes". Mörike, eine mit Schwind innerlich verwandte Natur, war durch enge Freundschaftsbande mit diesem verknüpft, und so geschah es, daß Schwind in seiner kernigen, humorvollen Art Illustrationen zu der nicht minder kernigen und humorvollen Geschichte der schönen Lau zeichnete. Diese war mit einem alten Donaunix am Schwarzen Meer vermählt. Ihr Mann verbannte sie, darum, daß sie nur tote Kinder hatte. Das aber kam, weil sie stets traurig war, ohn einige besondere Ursach. Die Schwiegermutter hatte ihr geweissagt, sie möge eher nicht eines lebenden Kindes genesen, als bis sie fünfmal von Herzen gelacht haben würde. Beim fünftenmale müßte etwas sein, das dürfe sie nicht wissen, noch auch der alte Nix. Es wollte aber damit niemals glücken, soviel auch ihre Leute deshalb Fleiß anwandten; endlich da mochte sie der alte König ferner nicht an seinem Hofe leiden und verbannte sie in den Blautopf. Um sich die Zeit zu vertreiben, wollte sie gern die Wohnungen der Menschen sehen, was alles sie darin gewerben, spinnen und weben. Und so schwamm sie denn durch viele viele unterirdische Gänge und Kanäle, bis sie in den Keller des Nonnenhofes kam, woselbst sich noch von alten Zeiten her ein offener Brunnen mit einem steinernen Kasten befand. Im Nonnenhofe hauste die gute Frau Wirtin Betha Seysolffin mit ihren Töchtern und ihrer Schwiegertochter. Mit all diesen fröhlichen Menschen machte die traurige Quellennymphe Bekanntschaft, besuchte sie wieder und wieder und vertraute ihnen endlich ihr unglückseliges Geheimnis an. Eines Tages stieg sie auch aus dem steinernen Kasten heraus (Abb. 149) und ward von den sorglichen Frauen gut abgetrocknet und in Kleider gehüllt. Bei ihrem Rundgang durch das Haus bot sich ihr ein ergötzlicher Anblick dar. Saß da ein Enkelein mit rotgeschlafenen Backen und einem Apfel in der Hand, auf einem runden Stühlchen von guter Ulmer Hafnerarbeit, grünverglaset. Das wollte dem Gast außer Maßen gefallen; sie nannte es einen viel zierlichen Sitz, rümpft' aber die Nase mit eins, und da die drei Frauen sich wandten zu lachen, vermerkte sie etwas und fing auch hell zu lachen an (Abb. 150). So war es ihr ein erstes Mal geglückt und der Zauber gebrochen. Nachts darauf hatte sie einen närrischen Traum (Abb. 151). Sie sah die ehrsame Wirtin als eine dicke Wasserfrau mit langen Haaren in dem Blautopf schwimmen, wo sie der Abt des Klosters, der die Wirtin, als eine saubere Frau, gern sah — er selber aber war gleich ihr ein starkbeleibter Herr — entdeckte, sie begrüßte und

Abb. 155. Das Heiligtum. Aus dem Märchen der Melusine. Aquarell (0,77,5 m h., 1,33 m br.). Vgl. Abb. 153. (Verlag von Paul Neff in Stuttgart.) 1868/69.

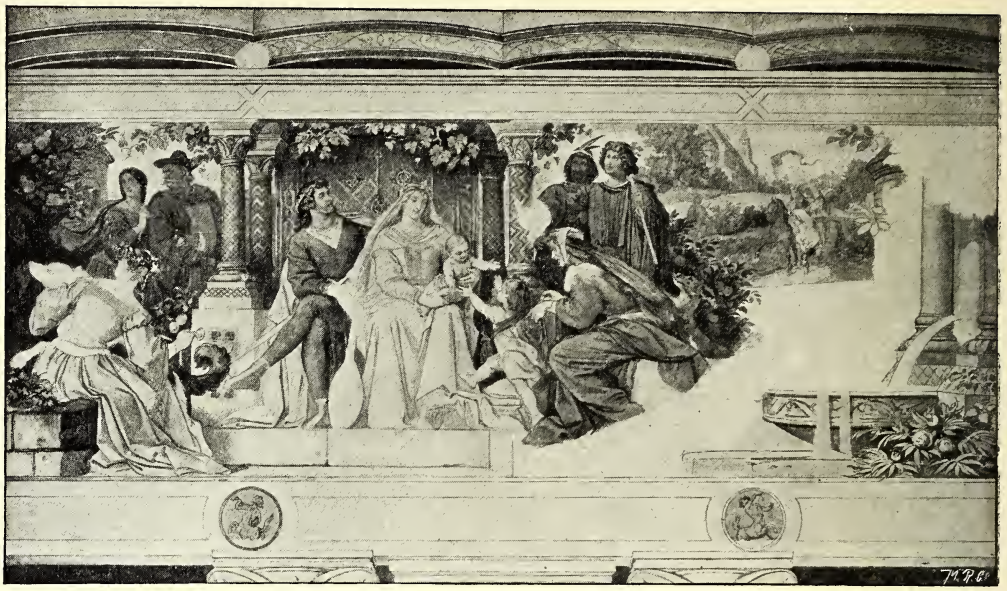


Abb. 156. Liebesglück. Aus dem Märchen der Melusine. Studie zu dem Wiener Cyklus. 1868/69. Aquarell, zum Teil unvollendet (0,77 m h., 1,33 m br.) im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, Wien. Zum ersten Mal veröffentlicht.

ihr einen Kuß gab, so mächtig, daß es vom Klostertürmlein widerhallte, und schallte es der Turm ans Refektorium, das sagt es der Kirche und die sagt's dem Pferdstall und der sagt's dem Fischhaus, und das sagt's dem Waschhaus, und im Waschhaus da riefen's die Zuber und Kübel sich zu. Der Abt erschrak bei solchem Lärm; ihm war, wie er sich nach der Wirtin bückte, sein Käpplein in den Blautopf gefallen, sie gab es ihm geschwind, und er watschelte hurtig davon. Da aber kam aus dem Kloster heraus unser Herrgott, zu sehen, was es gäbe. Er hatte einen langen weißen Bart und einen roten Rock und frug den Abt, der ihm just in die Hände lief: „Herr Abt, wie ward euer Käpplein so naß?" Während dieses Traumes mußte die schöne Lau wieder von ganzem Herzen lachen und so gelang es ihr auch noch ein drittes- und ein viertesmal. Als sie nun gelegentlich wieder bei den Frauen im Nonnenhofe war, kam plötzlich der Sohn vom Haus dahergelaufen und rief: „Schickt um Gotteswillen die Lau nach Haus! Der Blautopf leert sich aus, es ist, als wenn die Sündflut käme." Die Lau aber that einen Schrei: „Das ist der König, mein Gemahl, und ich bin nicht daheim!" — Hiermit fiel sie von ihrem Stuhl sinnlos zu Boden. Die Frauen wußten nun nicht, was mit ihr beginnen. Da erschien unverhofft der Wirtin zweiter Sohn, der des Klosters Koch, dabei ein lustiger Vogel und ein heller anschlägiger Kopf war. Der sprach: „Macht, daß die Ente ins Wasser kommt, so wird sie schwimmen!" — Und damit nahm er, als ein starker Kerl, die Wasserfrau auf seine Arme, während ihm seine Schwester Jutta leuchtete. Am Blautopf fanden sie das Wasser schon merklich gefallen, gewahrten aber nicht, wie die drei Zofen der schönen Lau, mit den Köpfen dicht unter dem Spiegel, ängstig hin und wieder schwammen, nach ihrer Frau ausschauend (Abb. 152). Das Mädchen stellte die Laterne hin, der Koch entledigte sich seiner Last, indem er sie behutsam mit dem Rücken an einen Hügel lehnte. Da raunte ihm sein eigener Schalk ins Ohr: wenn du sie küßtest, freute dich's dein lebenlang und könntest du doch sagen, du habest einmal eine Wasserfrau geküßt. Und eh er's recht dachte, war's geschehen. Da löschte ein Schuck Wasser aus dem Topf das Licht urplötzlich aus, daß es stichdunkel war umher, und that es dann nicht anders, als wenn ein ganz halb Dutzend nasser Hände auf ein paar kernige Backen fiel und wo es sonst hintraf. Darob aber mußte die schöne Lau in ihrem Ohnmachtsschlaf innig lachen. Es war das fünfte Mal! Und somit war nun jegliches erfüllt, zusamt dem, so der

alte Nix und sie selbst vorher nicht wissen durfte. Der alte Nix aber holte sich sein Ehgemahl jetzt wieder heim. Ehe sie aus dem Schwabenlande schied, nahm sie freundlichen Abschied von den fröhlichen Menschenkindern des Nonnenhofes und stiftete kraft ihrer Zaubermacht mannigfachen Segen in ihr Haus.

Während Schwind die Illustrationen zu dieser heiteren Wasserfrauengeschichte zeichnete, war er bereits mit einer anderen großen Arbeit beschäftigt, die gleichfalls die Geschichte einer Wasserfrau zum Thema hat, eine Geschichte, die aber nicht so heiteren, sondern im Gegenteil tieftraurigen Charakters ist. Das Märchen von der „Melusine" ist der dritte und letzte der drei großen Märchencyklen (Abb. 153—158). Wenn man in der lachenden Stadt Wien, der Stadt der sonnigen Heiterkeit und der vornehmen Eleganz, das prachtvolle, an herrlichen blendenden Schätzen reiche kunsthistorische Museum durchwandert hat, gelangt man im obersten Stockwerk in ein stilles Gemach. Daselbst ist Schwinds „Melusine" zu still andächtiger Betrachtung ausgestellt, denn dieses letzte Werk ihres großen Sohnes, eine seiner allerschönsten Schöpfungen, beherbergt die Stadt Wien und sie besitzt daran einen wahren Schatz, der unvergleichlich größer ist, als selbst die Opernfresken. Während man dem kunsthistorischen Museum im allgemeinen nicht das Kompliment machen kann, daß seine Bilder gut aufgehängt sind, ist das ernste Werk Schwinds mit großem Takt allein in einem traulichen Raum vorzüglich untergebracht. Wer nur irgend menschliche Empfindung besitzt, den wird die „Melusine" bis ins Innerste seines Herzens hinein erschüttern und, wem auch nicht leicht die Thränen kommen, der wird die Augen davor übergehen fühlen. „Fontes Melusinae" lesen wir an dem großen Felsblock, in dessen kühlem Schatten die Quellennymphe träumerisch ruht. Sie ist mit dem Oberkörper aus dem Wasser emporgetaucht, ihr schilfbekränztes Haupt ruht auf der Hand, üppiges Haar umfließt Gesicht und Busen. Die Figur erinnert uns an die Nixen, welche den weißen Hirsch tränken (Abb. 105). Aus ihrem Träumen wird Melusine aufgescheucht durch den Grafen Raymund aus dem Hause Lusignan, welcher sich in düsterer Bergwildnis verirrt hat. Er begehrt sie zum Weibe und sie reicht ihm den Ring der Treue,

Abb. 157. „Die bösen Zungen", „Liebesglück" und „Der Eidbruch" aus dem Märchen der Melusine. Studie zu dem Wiener Cyklus. 1868/69. Aquarell (0,26 m h., 0,93 m br.) im Besitz von Frau Marie Baumfeind, Wien. Zum ersten Male veröffentlicht.

während ihre Gespielinnen die Hände zur Warnung erheben. Im festlichen Zuge, hoch zu Roß, gefolgt von einer großen Schar von Wasserjungfrauen auf feurigen bäumenden Pferden zieht Melusine auf des Geliebten Schloß. Während sie am Morgen nach der Brautnacht mit ihrem Gatten zum Fenster des Schlafgemachs hinausschaut, muß er ihr geloben, nie jenen Rundtempel zu betreten, der in nächster Nähe des Schlosses über Nacht wundersam entstanden ist und in dem sie sich von Zeit zu Zeit im Kreise ihrer Gespielinnen durch erquickendes Bad verschönt und verjüngt. Solange ihr Gemahl diesen Schwur hält, leben sie in Glück und Frieden miteinander in der herrlichen Landschaft, durch den Klang des Saitenspiels beglückt und durch die Freude an prächtig gedeihenden Kindern beseligt. Aber die Gedankenspäher und Geschichtenträger können sich über den geheimnisvollen Rundturm nicht beruhigen. Sie raunen dem Grafen allerlei Schlimmes ins Ohr und säen Mißtrauen auf einem Boden, der dafür nur allzu empfänglich ist. Von wilder Eifersucht erfüllt, reißt er die Pforte des Tempels auf — und die Wasserjungfrauen stieben auseinander, der schöne Traum von Glück und Seligkeit zerrinnt und Melusine muß zurück, unter die Erde, fort von ihrem Gatten und ihren Kindern. Doch die Mutterliebe läßt ihr keine Ruhe. Nächtlicherweile schwebt sie durch die Lüfte, an das Fenster des Kinderzimmers, um ihre Kleinen wiederzusehen. Ihr Gemahl aber fühlt sich grausam bestraft für seine unbegründete Eifersucht und sein kleinliches Mißtrauen. Der Schmerz, die Reue, die Verzweiflung geben ihn nimmer frei. Es duldet ihn nicht auf seinem Schlosse. Er ergreift Pilgerhut und -stab, durchwandert alle Länder, um die Unvergeßliche zu finden. Und endlich findet er sie. In langem, süßem, schmerzlichem Kusse küßt sie ihn zu Tode. Im letzten Bilde aber wiederholt sich das erste. Wir erblicken wieder die träumende, sinnende Melusine in ihrem von Felsen umschlossenen Quell. Gerade diese Wiederkehr des ersten Bildes hat etwas ungeheuer Ergreifendes. Es läßt sich da sehr viel hereinlegen. Man kann an das Naturleben denken, das ewig dasselbe bleibt, während Menschengeschlechter entstehen und zu Grunde gehen. In dem Grafen verkörpert sich der vergängliche Mensch, in der Melusine die unsterbliche Natur. Das Schlußbild aber spiegelt uns die ganze Teilnahmslosigkeit der ewig starren Natur gegenüber den Leiden und Freuden der Menschen wieder. Beim Anblick dieses Bildes werden wir von denselben Gefühlen bewältigt, wie wenn wir — von einem Begräbnis heimkehrend — die Blumen blühen sehen und die Vögel singen hören. Ich weiß nicht, ob Schwind ähnliche Gedanken gehegt hat, aber von ähnlichen Empfindungen war er gewiß durchdrungen. Und er fühlte auch, daß er selbst dem vergänglichen Geschlechte der Menschen angehöre, daß es auch mit ihm einmal trotz all der Werke, die er geschaffen, trotz all des Glücks, das er genossen, zu Ende gehen müsse. Aus diesem Gefühl heraus erwuchs ihm die Wahl dieses tragischen Stoffes. Das „Aschenbrödel“ ist ein heiteres Lustspiel. „Die sieben Raben“ sind ernst, aber sie klingen in lauten Jubel aus. Die „Melusine“ ist ein erschütterndes Drama. — Hyacinth Holland bemerkt sehr fein: „Es ist nach meiner Ansicht keine so herzinnig ethische Idee, wie bei jener guten Schwester, welche durch unsägliches Leiden und Dulden ihre Brüder erlöst, es ist einzig der Lohn bestrafter Neugierde und des böslichen Mißtrauens, welches die schreckliche Katastrophe und den Zusammenbruch des also schön aufgebauten Lebensglücks herbeiführte.“ Es liegt zweifellos sehr viel Wahres in diesen Worten, aber man darf ihnen gegenüber auch auf die Tiefe der Weltanschauung hinweisen, die sich in der „Melusine“ ausspricht. Ferner ist das Mißtrauen nicht das einzige ethische Moment in der „Melusine“. Daneben machen sich auch bittere, von Herzen kommende Reue, innige, zum Tode führende Gattenliebe, endlich rührende unbezwingliche Muttertreue geltend. Das „Aschenbrödel“ ist eine Verherrlichung der jungfräulichen Demut und Anspruchslosigkeit, die „Sieben Raben“ künden den Ruhm deutscher Treue, die Elisabeth-Folge ist ein Denkmal weiblicher Religiosität und werkthätiger Menschenliebe, die „Melusine“ endlich eine Verherrlichung der ehelichen und mütterlichen Zärtlichkeit.[60]) „Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauentugend, des Liebes- und des Familienlebens, wie sie nicht

Abb. 158. Das Wiederfinden. Aus dem Märchen der Melusine. Aquarell (0,78 m h., 1,33,5 m br.). Vgl. Abb. 153. (Verlag von Paul Neff in Stuttgart.) 1868/69.

Abb. 159. Schwind-Denkmal, München.

anmutiger und seelenvoller gedacht werden kann."

In der Erzählungskunst ist Schwind in seiner „Melusine" auf dem Gipfelpunkt angekommen. Während die einzelnen Bilder der „Sieben Raben" noch durch romanische Arkaden voneinander geschieden sind, entwickeln sich die einzelnen Szenen der „Melusine" ganz organisch die eine aus der anderen (vgl. Abb. 157). Schwind ist hier in einem großen Cyklus gelungen, was ihm bisher nur bei kleineren Werken, so bei der „Gerechtigkeit Gottes" und größtenteils auch bei der Lachner-Rolle geglückt war. Er dachte sich die „Melusine" als rundumlaufende Wandverzierung im Inneren eines Rundtempels, etwa wie derjenige, in dem die Wasserjungfrauen ihren lustigen Reigen tanzen. Und in der That die „Melusine" ist, rein kompositionell betrachtet, das Ideal eines Frieses und in dieser Beziehung des Meisters Meisterstück. In technischer Hinsicht dagegen zeigt die „Melusine" ein Zurückgehen hinter die „Sieben Raben" — sie ist wie diese in Aquarell ausgeführt, — die Fleckverteilung ist weniger glücklich, ebenso wie die Zeichnung der Figuren. Der ungünstige Einfluß des Alters ist unverkennbar. „Steht nur zu befürchten", meinte Schwind selbst, während er an der Arbeit bereits thätig war, „daß die Geschichte am Modellzeichnen zu Grunde geht. Mit der Brille sehe ich das Modell nicht, ohne Brille sehe ich meine Zeichnung nicht." Und dennoch kam das Werk zustande. Im Herbst 1867 hatte er geschrieben, daß er „schon wieder so eine lange Geschichte wie die Sieben Raben begonnen" und im Januar 1870 wurde die „Melusine" zum erstenmal ausgestellt, nachdem er an seinem 66. Geburtstag den letzten Pinselstrich daran gethan. Es war ihr ein Triumphzug durch ganz Deutschland beschieden, bis sie in Wien eine dauernde Heimstätte fand. Aber die „Melusine" war des Künstlers Schwanengesang.

Er hat später noch einige Kleinigkeiten gezeichnet und einige Pläne geschmiedet, die aber nicht zur Ausführung gelangten. Dagegen war es ihm vergönnt, noch ein volles Jahr zu leben. Schwind hatte die wilde Zeit von 1848 durchgemacht, von der er nur die Schattenseiten sah. Er hatte das schwere Jahr 1866 durchgelitten, von dem er als Österreicher nur das Trübe und Schmerzliche sehen konnte. Nun sollte es ihm auch beschieden sein, die herrlichen Jahre 1870/71, das Neuerstehen des einigen Deutschlands noch zu erleben. Diese Einigung ward um einen schweren Preis

erkämpft, um den endgiltigen Ausschluß Österreichs, einer der schönsten deutschen Provinzen, die Deutschland Männer wie Grillparzer, Mozart, Schubert, Schwind gegeben! Aber als echter Deutsch-Österreicher besaß Schwind nicht nur österreichischen, sondern auch deutschen Patriotismus, so daß er in den allgemeinen Jubel von ganzer Seele einstimmte. Es war das letzte höchste Glück, das ihm beschieden war. Bald darauf sollte er die Augen schließen.

Schwind litt schon seit langen Jahren. Er litt an dem Übel, das allen Männern eigen ist, die von Natur stark, blutreich und mit gutem Appetit gesegnet sind und sich dabei zu großen geistigen Anstrengungen und Aufregungen hingeben, ohne sich als Gegengewicht dazu die dringend notwendige energische körperliche Bewegung zu machen. Er litt an „Nervenspektakel" und Kongestionen, die er anfangs erfolgreich durch Badereisen bekämpfte. Später aber trat ein Herzübel, asthmatische Beschwerden und Doppelsehen hinzu, das alle Arbeit unmöglich machte. Am 8. Februar 1871 trat ein so heftiger Anfall ein, daß er nach langem Ringen mit dem Übel sich von seiner jüngsten Tochter Helene vom Bette auf den Lehnstuhl führen ließ. Erschöpft sank er dort nieder. Seine Tochter fragte, wie es ihm gehe. Er antwortete: „Ausgezeichnet!" — neigte das Haupt auf die Seite und — verschied.

Moritz von Schwind war einer der liebenswürdigsten, humorvollsten, erfindungs- und empfindungsreichsten deutschen Künstler. Nach den Worten des Grafen Schack war er der Karl Maria von Weber der Malerei. Und so paßt auch auf ihn wortwörtlich, was Richard Wagner so wunderbar schön an der Leiche Webers gesprochen hat. Ja, diese Worte bilden sogar die erschöpfendste Charakteristik der Schwindschen Kunst, ohne darauf gemünzt zu sein. Daher wüßte ich mir keinen besseren Schluß für die vorliegende kurzgefaßte Lebensskizze des Künstlers, als eben jene Worte Richard Wagners: „Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt, als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag Deine Eigentümlichkeit: wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, Du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben kann Dich nur der Deutsche, Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen."

Reproduktions-Werke.

Aschenbrödel, 3 Blätter in Kupferstich von Thäter. Verlag von Piloty und Löhle in München.

Aschenbrödel, Holzschnittausgabe nach den Thäterschen Stichen, mit Text von H. Lücke. Leipzig, Dürr. 1873.

Das Märchen von den Sieben Raben ꝛc. In Holzschnitten. Leipzig, Dürr 1874.

Die schöne Melusine. Photographische Lichtdruck-Ausgabe. Stuttgart, Paul Neff.

Die Sieben Raben und die schöne Melusine unter dem Titel „Deutsche Märchen". Stuttgart, Neff.

Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg. In Holzschnitt von A. Gaber. Leipzig, Dürr.

Leben der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg. Stiche von Theodor Langer. Leipzig, Wigand 1856.

Die sieben Werke der Barmherzigkeit. Stiche von J. Thäter. Leipzig, Wigand.

Schwinds Entwürfe zu den Wandgemälden in Hohenschwangau. Stiche von J. Naue und H. Walde. Leipzig, Dürr.

Opernchklus. 14 Kompositionen von M. v. Sch. München, F. Bruckmann. 1880.

M. v. Sch.s Illustrationen zu Fidelio. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Radier-Almanach mit Text von Feuchtersleben. (Zürich 1844) Karlsruhe, A. Bielefelds Hofbuchhandlung.

Schwind-Album. München, Braun und Schneider 1880.

Die Historie von der schönen Lau von Eduard Mörike. Mit sieben Umrissen von M. v. Sch. In Kupfer radiert von Julius Naue. Leipzig, Göschen 1873.

Siehe auch das Prachtwerk: Graf Schack, Meine Gemälde-Sammlung. Mit Illustrationen in Heliogravüre und Autotypie. München, Dr. Albert.

Litteratur über Schwind,

soweit sie zu der vorliegenden Arbeit benutzt wurde.

Julius Naue in der „Beilage zur Illustrierten Zeitung" vom 25. November 1865 und 31. März 1866.

Eduard Ille, Dem Andenken M. v. Sch.s. München, Dr. Wolf 1871.

Lukas R. v. Führich, M. v. Sch. Leipzig, Dürr 1871.

Carl Albert Regnet, M. v. Sch. im VII. Jahrgang der v. Lützowschen Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, Seemann 1872.

Hyacinth Holland, M. v. Sch. Stuttgart, Neff 1873.

Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Bd. 33. pag. 127f. Wien 1877.

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen, Beck 1877.

Oskar Berggruen, Die graphischen Künste. I. Jahrgang. Wien 1879.

Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. München, Bassermann 1879.

Graf Schack, Meine Gemälde-Sammlung. München, Dr. Albert. (Dasselbe Werk ohne Illustrationen. Stuttgart 1881.)

Heinrich Pallmann, Katalog der M. v. Sch.-Ausstellung. Frankfurt 1887.

Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. München, Bruckmann 1888.

Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, Grunow 1889.

Briefwechsel zwischen Schwind und Mörike. Mitget. von J. Baechtold. Leipzig 1890.

W. H. Riehl, Erinnerungen an M. v. Sch. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 67 und 69. (Wieder abgedruckt in dessen Studien und Charakteristiken. Stuttgart 1891.)

Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. I. Band. München, Hirth 1893.

Briefe von M. v. Sch. an Eduard Bauernfeld. Mitget. von Dr. H. Holland. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 1895.

Briefe von M. v. Sch. an den Bildhauer Ludwig Schaller. Bearbeitet von H. Holland.

M. v. Sch. in Rom. Von Moritz Necker. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Nr. 27.

Katalog der Schubert-Ausstellung, Wien 1897.

Weitere Litteratur über Schwind, die hier nicht benutzt wurde, bei Muther, pag. 493/4.

Anmerkungen.

(Vgl. das Litteratur-Verzeichnis.)

1. Ich schreibe im Gegensatz zu der heutigen Schreibweise Moritz mit t, weil Schwind selbst seinen Vornamen so geschrieben. — 2. Regnet, pag. 30. Nicht Schweden, wie irrtümlich an anderer Stelle. — 3. Führich, pag. 2. Überhaupt ist das Thatsächliche der Abstammung und des Jugendlebens hauptsächlich dem Buch von Führich entnommen. — 4. Bezirks-Amts Mindelheim in Unterfranken. Nicht Burgstadt. — 5. Berggruen, Die graph. Künste I. pag. I. — 6. Berggruen, pag. II. — 7. Führich, pag. 4. — 8. Führich, pag. 10. — 9. vgl. Pecht, Deutsche Künstler. pag. 197/8. — 10. vgl. Nagler, Künstlerlexikon XV. pag. 415 f. — 11. Holland, pag. 4. — 12. Holland, pag. 6. — 13. Holland, pag. 9/10. — 14. Schack, pag. 13. — 15. Führich, pag. 14, Anm. 2. — 16. im 6. Bd. von „Kunst und Altertum", vgl. Führich, pag. 14. — 17. vgl. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 1060 und „Vom Fels zum Meer" XVI. Jahrgg. 12. Heft, pag. 532. Thatsache ist, daß Beethoven die Zeichnungen um sich hatte. Er soll auch den Ausspruch gethan haben. Ob er ihn aber gerade bei dieser Gelegenheit gethan, wird nicht gesagt. Immerhin ist es sehr wahrscheinlich. Der Prägnanz der Darstellung halber habe ich die Sache so dargestellt. — 18. vgl. die Beurkundung auf der Rückseite dieses Bildes. — 19. vgl. Förster, Gesch. der deutsch. Kunst V. pag. 134. Diese Stelle, sowie die Stelle bei Pecht, Deutsche Künstler, pag. 201, die rückwärtige Inschrift und die Entstehungsursache des W. H. veranlassen mich dazu, das Bild so früh anzusetzen. Schwind hat den Gegenstand dann später noch ein- oder zweimal wiederholt. — 20. damit ist die jetzige k. A. Pinakothek gemeint. — 21. das jetzt „Gerard David" getaufte Bild (Nr. 118) galt damals als van Eyck. — 22. damit ist das Brustbild Nr. 1052 gemeint, das wahrscheinlich Bindo Altoviti vorstellt, damals aber irrtümlich für ein Selbstporträt Raffaels gehalten wurde. — 23. nach H. Dr. J. Naue. — 24. Berggruen, I. pag. XI. — 25. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst. pag. 116. — 26. über Schwinds italienische Reise vgl. den Aufsatz von Moritz Necker: „Moritz von Schwind in Rom" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1897, Nr. 27. — 27. Holland, pag. 100/1. — 28. Holland, pag. 101. — 29. Regnet, pag. 111. — 30. Führich, pag. 38. — 31. vgl. „Kunstblatt" Nr. 59 vom 30. November 1848. Die Datierung „um 1858" im Katalog der Berliner National-Galerie ist unrichtig. — 32. Riehl in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1890, Nr. 69. pag. 3. — 33. a. a. O. Nr. 67 pag. 1. — 34. diese Erläuterung habe ich nach einem Brief an Schober vom 24. Juni 1850 (vgl. Holland pag. 130 f.) und einer vom Grafen Raczynski erbetenen Erklärung zusammengestellt, um in Kürze alles zu geben, was Schwind über das Bild geäußert hat. Der Briefwechsel Schwinds mit dem Grafen Raczynski befindet sich im Handzeichnungen-Kabinett der Berliner National-Galerie. — 35. Führich, pag. 39/40. — 36. Grandauer, Chronik des k. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878. pag. 143. — 37. Pecht, Deutsche Künstler. pag. 225. — 38. vgl. Holland, pag. 171. — 39. vgl. Pecht, Deutsche Künstler. pag. 225. — 40. vgl. „Scheffels Leben und Dichten" von Johannes Proelß pag. 417. — 41. Alle auf Scheffel bezüglichen Stellen sind dem Buch von Proelß entnommen. — 42. Dieses Stück der Lachner-Rolle ist bei Führich, pag. 23 abgebildet. — 43. abgedruckt bei Führich, pag. 72 f. — 44. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 512, vgl. zu diesem Absatz auch Wurzbach, pag. 146 f. — 45. Regnet, pag. 107. — 46. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, pag. 116. — 47. Muther, pag. 253. — 48. Schack, pag. 11. — 49. pag. 11. — 50. vgl. die im Verlag von Dr. Albert erschienene „Schack-Galerie". — 51. vgl. Muther, pag. 250. — 52. Schack, pag. 13. — 53. Riehl, Nr. 67, pag. 2. — 54. Führich, pag. 96. — 55. vgl. Schack, pag. 9. — 56. Führich, pag. 96/97. — 57. Riehl, Nr. 67, pag. 2. — 58. vgl. Regnet, pag. 109. — 59. Der auf die „Schöne Lau" bezügliche Absatz ist mit möglichst wortgetreuer Anlehnung an Mörikes „Historie" (vgl. das Verzeichnis der Reproduktions-Werke) verfaßt. Ich habe absichtlich die dorther entlehnten Sätze von meinen eigenen, die ich zur Verbindung einschieben mußte, nicht durch Anführungsstriche geschieden, weil der Leser sonst keinen einheitlichen Eindruck erhalten hätte. — 60. vgl. Pecht, Deutsche Künstler, pag. 225.

Verlag von Georg Wigand in Leipzig.

Sechs Bilder
aus dem Leben
der heiligen Elisabeth.

Wandgemälde auf der Wartburg von

Moritz von Schwind.

In Kupfer gestochen von Th. Langer.

In Mappe 10 M.

Sieben Werke
der Barmherzigkeit
der heiligen Elisabeth.

Wandgemälde auf der Wartburg von

Moritz von Schwind.

In Kupfer gestochen von Julius Thäter.

In Mappe 10 M.

Die Verkleinerungen der Schwind'schen Stiche als Holzschnitte kamen zur Verwendung in:

Wartburg-Erinnerungen.
Ein neuer Cicerone für Wartburgpilger von Philipp Freytag.

Mit Ansicht der Wartburg und 11 Holzschnitten (Elisabethbilder von M. v. Schwind).

Broschiert 2 M. Gebunden 3 M. 50 Pf.

Festgeschenke für das christliche Haus
aus dem Verlage von Alph. Dürr in Leipzig.

Von Ludwig Richter:

Fürs Haus. 60 Holzschnitte nach den vier Jahreszeiten geordnet. Folio. In reichem Prachtband mit Goldschnitt 20 M.

Dasselbe in vier Abteilungen apart:

a) **Winter.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
b) **Frühling.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
c) **Sommer.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.
d) **Herbst.** 15 Holzschnitte in Mappe. 6 M.

Christnacht. Originalradierung von Ludwig Richter. Imp.-Folio auf chinesischem Papier 9 M.
" auf weißem Papier 6 M.

Der Sonntag in Bildern von Ludwig Richter. 10 Holzschnitte. Folio. In Mappe. 7,50 M.

Schillers Lied von der Glocke in Bildern. 16 Holzschn. in Mappe. Folio. 8 M.

Der gute Hirte. Gebetbüchlein für fromme Kinder. Mit Bildern versehen von L. Richter u. a. 2. verm. Aufl., kart. 1,20 M.

Unser tägliches Brot. Volksausgabe. In Mappe 5 M.

Unser tägliches Brot in Bildern v. Ludwig Richter. 15 Holzschnitte in Mappe. Prachtausgabe. Folio. 7,50 M.

Vater Unser in Bildern von Ludwig Richter. 9 Holzschnitte in Mappe. gr. Folio. 6 M.

Der Kinderengel. Spruchbüchlein für fromme Kinder mit Bildern von L. Richter u. E. Petschel. 2. Aufl. kart. 1,50 M.

„Ehre sei Gott in der Höhe!" Weihnachtsbild von Oskar Pletsch. In Tondruck. Imp.-Folio. 60 Pf.

Kruzifix für Schule und Haus, nach Michel Angelo gezeichnet von F. Schnorr v. Carolsfeld. In Tondruck und mit dem rot eingedruckten Lied: „O Lamm Gottes." Imp.-Folio 60 Pf.

Sechs Volksbilder von Joseph Ritter v. Führich. Photolithographisch vergr. Holzschn. als Wandbilder. Papierformat 50/60 cm à Blatt 75 Pf. Nr. 1. Die heilige Nacht. Nr. 2. Am Weihnachtsabend. Nr. 3. Emmaus. Nr. 4. „Jesu, komm doch selbst zu mir." Nr. 5. Ihrer ist das Himmelreich. Nr. 6. (Doppelbild) „Selig sind, die da Leid tragen".

Christenfreude in Lied und Bild. Die schönsten geistl. Lieder mit Zeichnungen von Ludwig Richter u. a. Eleg. geb. in Leinwand mit Goldschnitt 4,50 M.

Die Psalmen. In Nachdichtungen von E. Sartorius. Mit Zeichnungen von Joseph Ritter v. Führich. gr. 4. Eleg. Leinenband 6 M.

Thomas a Kempis. Von der Nachfolge Christi. Illustr. Prachtausgabe mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. Brosch. 20 M. In Leinwand geb. 26 M. In Leder geb. 34 M.

Dasselbe Werk, **Volksausgabe.** Eleg. brosch. 9 M. In Leinwand geb. 12.50 M.

„Er ist auferstanden!" 15 Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. In farbigem Umschlag eleg. kart. 12 M.

Christlicher Hausfegen. Von Ludwig Richter. Holzschnitt in Tondruck mit rot eingedruckten Bibelsprüchen. Imp.-Fol. 1 M.

Der Bethlehemitische Weg. 12 Holzschnitte nach Originalkompositionen von Joseph Ritter v. Führich. Mit einer Lebensskizze des Künstlers. In farbigem Umschlag eleg. kart. 10 M.

Volksbilder. Von Ludwig Richter. Vierfach vergrößerte Holzschnitte als Wandbilder. Nr. 1—24 à Blatt 50 Pf.

Es war einmal. Ein Bilderbuch von Dresdner Künstlern. Märchen und Kinderlieder mit Bildern von O. Pletsch, L. Richter, A. Zeh, kl. 8. kart. 2 M.

87 B20698

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00714 9285